UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS – GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
CURSOS DE MESTRADO E DOUTORADO

ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS

CONDIÇÕES E LIMITES DO JULGAMENTO ESTÉTICO NA TEORIA SOCIAL DE PIERRE BOURDIEU

RECIFE
2017

ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS

CONDIÇÕES E LIMITES DO JULGAMENTO ESTÉTICO NA TEORIA SOCIAL DE PIERRE BOURDIEU

Tese apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção de título de doutor em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais.

RECIFE
2017

Catalogação na fonte
Bibliotecária Maria Janeide Pereira da Silva, CRB4-1262

S695c Santos, André Luiz Maranhão Agostinho dos.
Condições e limites do julgamento estético na teoria social de Pierre Bourdieu / André Luiz Maranhão Agostinho dos Santos. – 2017.
361 f. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Recife, 2017.
Inclui Referências.

1. Sociologia. 2. Ciências sociais – Filosofia. 3. Razão prática. 4. Consciência. 5. Teoria social. 6. Julgamento estético. 7. Racionalidade. I. Morais, Josimar Jorge Ventura de (Orientador). II. Título.

100 CDD (22. ed.) UFPE (BCFCH2017-115)

ANDRÉ LUIZ MARANHÃO AGOSTINHO DOS SANTOS

CONDIÇÕES E LIMITES DO JULGAMENTO ESTÉTICO NA TEORIA SOCIAL DE PIERRE BOURDIEU

Tese apresentada ao Programa de Pós - Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção de título de doutor em Sociologia.

Aprovado em: 24/05/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Morais (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Artur Fragoso de Albuquerque Perrusi (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Simone Magalhães Brito (Examinador Externo)

Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Gabriel Moura Peters (Examinador Externo)

Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Inúmeras pessoas contribuíram para esta tese. Eis aqui algumas delas: Jorge Ventura de Morais, Paulo Marcondes Soares, Maria Eduarda Rocha, José Luiz Ratton, Silke Weber, Heraldo Souto Maior, Paulo Henrique Martins, José Carlos Wanderley, Cynthia Hamlin, Jorge de La Barre, Joanildo Burity, Raíza Cavalcanti, Gilberto Motta, Ricardo Santiago, Juliana Guerra, Lena Costa Carvalho, Yvonne Costa Carvalho, Lucas Figueiredo, Paulo Ricardo Paiva, Ana Rodrigues, Louise Maciel, Izabella Medeiros, Janedalva Pontes, João Valle, Marcílio Júnior, Ronald Oliveira, Jacqueline Carvalho, Jamerson Kemps e Ana Carolina Couto.

Também agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e em um tom mais afetivo, a Iturbson Agostinho, Rita Maranhão e Candice Nobre.

“As consagrações, em vez de tranquilizar, têm o poder de despertar em mim inquietude e um sentimento de indignação. No entanto, elas não abalam minha certeza profunda de que a sociologia e os sociólogos são plenamente dignos do reconhecimento que a comunidade científica lhes demonstra por meio de minha pessoa”.

(Pierre Bourdieu)

RESUMO

Esta tese busca identificar os principais pontos na teoria de Bourdieu sobre o julgamento estético mais voltado para a arte, e após tal, confrontar suas condições e limites diante de outras leituras e possibilidades críticas alternativas, como por exemplo, no debate entre as noções de consciência e racionalidade, encontradas na filosofia da mente de John Searle e no individualismo metodológico de Raymond Boudon e Jon Elster; além da inserção de outras leituras da teoria institucional da arte e de acadêmicos considerados pós-bourdieusianos. Esta tese ainda pretende desdobrar a questão do julgamento estético em cinco eixos principais, distribuídos ao longo de seis capítulos subsequentes: 1 – O *habitus* em Pierre Bourdieu; 2 – As convenções da arte; 3 – A questão mente-corpo; 4 – Questões sobre a crença; 5 e 6 – O mundo agonístico de Pierre Bourdieu (mais especificamente, um mundo cujo debate incide sobre dois conceitos-chave, os de campo e capital). Com esses movimentos, esta tese também levanta possibilidades adicionais diante da teoria de Bourdieu, ao elencar tópicos mais críticos, ao mesmo tempo em que reconhece uma série de contribuições ainda vigentes da perspectiva bourdieusiana para a teoria e o pensamento social. Finalmente, esta tese se dirige para alguns caminhos e possibilidades atuais do julgamento estético, ao traçar alguns debates de ordem política e ao destacar como algumas práticas são emblemáticas para revelarem uma série de experiências estéticas no cotidiano dos indivíduos.

Palavras-chave: Pierre Bourdieu. Julgamento estético. Teoria Social. Consciência. Racionalidade.

ABSTRACT

This thesis seeks to identify the main points in the theory of Bourdieu regarding the art oriented aesthetic judgment, and after that, confront its conditions and limits facing other alternatives critical readings and possibilities, as for example, in the debate between the notions of consciousness and rationality, found in the philosophy of mind of John Searle and in the methodological individualism of Raymond Boudon and Jon Elster; as well as the insertion of other readings from the institutional theory of art and from post-bourdieusian academics. This thesis intends to unfold the question of aesthetic judgment in five main axis, distributed over six subsequent chapters: 1 – The *habitus* in Pierre Bourdieu; 2 – The conventions of art; 3 – The body-mind issue; 4 – Questions about belief; 5 and 6 – The agonistic world of Pierre Bourdieu (more specifically, a world whose debate focus on two key concepts, the field and the capital). With these movements, this thesis also raises additional possibilities in the face of the theory of Bourdieu, by listing the more critical topics, while acknowledging a number of still valid contributions from the bourdieusian perspective regarding the theory and social thought. Finally, this thesis addresses some current ways and possibilities of aesthetic judgment, by drawing a few political debates and highlighting how some practices are emblematic to reveal a series of aesthetic experiences in the day-to-day life of individuals.

Key-words: Pierre Bourdieu. Aesthetic judgment. Social theory. Consciousness. Rationality.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à identifier les points principaux dans la théorie de Bourdieu à propos du jugement esthétique et plus concentrés sur l'art, et après cela, confronter leurs conditions et limites à travers d'autres lectures et possibilités alternatives critiques, par exemple, le débat entre les notions de conscience et de rationalité trouvées dans la philosophie de l'esprit de John Searle et l'individualisme méthodologique de Raymond Boudon et Jon Elster; tel quel l'inclusion d'autres lectures de la théorie institutionelle de l'art et de quelques académiques considerés post-bourdieusiens. Cette thèse se propose aussi de déployer la question du jugement esthétique dans cinq domaines principaux, répartis sur six chapitres suivants: 1 – L'*habitus* en Pierre Bourdieu; 2 – Les conventions de l'art; 3 – La question esprit-corps; 4 - Questions sur la croyance; 5 et 6 – Le monde agonistique de Pierre Bourdieu (plus précisément, un monde dont le débat se concentre sur deux concepts clés, le champ et le capital). Avec ces mouvements, cette thèse propose quelques possibilités supplémentaires en face la théorie de Bourdieu, en mettre en liste points plus critiques, en même temps qui ne manque pas de reconnaître une série de contributions encore existantes du point de vue de Bourdieu à la théorie et de la pensée sociale. Enfin, cette thèse traite de qualques voies et possibilités actuelles du jugement esthétique, quand analyse certaines discussions d'ordre politiques et mettant en évidence comme certaines pratiques sont emblématiques e révélent une conjoint d'expériences esthétiques dans la vie quotidienne de les individus.

Mots-clés: Pierre Bourdieu. Jugement estétique. Théorie sociale. Conscience. Rationalité.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....11
1.1 Sobre o conceito de consciência.....12
1.2 Sobre o conceito de racionalidade e individualismo metodológico.....18
1.3 Da divisão dos capítulos.....24
2 O *HABITUS* EM PIERRE BOURDIEU E O JULGAMENTO ESTÉTICO.....28
2.1 O *habitus* em Pierre Bourdieu: ontologia e metodologia nas ciências sociais.....28
2.2 O *habitus* em Pierre Bourdieu e tensões conceituais.....32
2.3 O *habitus* em Pierre Bourdieu e tensões da disposição estética.....36
2.4 O *habitus* em Pierre Bourdieu e tensões da experiência estética.....45
2.5 O *habitus* em Pierre Bourdieu e o conceito de ator.....51
2.6 Sobre a legitimação do julgamento estético em Pierre Bourdieu.....57
2.7 Sobre a interpretação nos julgamentos estéticos dos atores socais.....60
2.8 Sobre as metáforas nos julgamentos estéticos dos atores sociais.....75
2.9 Considerações finais.....88
3 PIERRE BOURDIEU E AS CONVENÇÕES DA ARTE.....90
3.1 Pierre Bourdieu: o arbitrário cultural como convenção.....90
3.2 O arbitrário cultural e as homologias em Pierre Bourdieu.....97
3.3 Convenções e linguagens da arte para o julgamento estético.....101
3.4 Relações entre convenções, instituições e julgamentos estéticos.....113
3.5 Debatendo as convenções na arte: Pierre Bourdieu e Howard Becker.....125
3.6 Debatendo as convenções na arte: Jon Elster e a racionalidade.....136
3.7 Comentários sobre o Gráfico 2.....145
3.8 Considerações finais.....146
4 A QUESTÃO MENTE-CORPO E O JULGAMENTO ESTÉTICO.....148
4.1 *Hexis* corporal, em Pierre Bourdieu, e o julgamento estético.....148
4.2 Alternativas sobre consciência e julgamento estético.....155
4.3 Comentários sobre a tabela 7.....164
4.4 O *habitus* em Pierre Bourdieu e o *Background* em John Searle.....168
4.5 Condições da racionalidade para o julgamento estético.....181
4.6 Considerações finais.....196
5 QUESTÕES SOBRE CRENÇA E JULGAMENTO ESTÉTICO.....199
5.1 Pierre Bourdieu e a epistemologia do religioso.....199

5.2 O julgamento estético entre *illusio* e substância.....207
5.3 *Doxa* e os segredos do sagrado e profano.....214
5.4 O julgamento estético entre o carisma e o dom.....228
5.5 Considerações finais.....240
6 O JULGAMENTO ESTÉTICO NO MUNDO AGONÍSTICO DE PIERRE BOURDIEU – PARTE I.....243
6.1 O mundo agonístico de Pierre Bourdieu.....243
6.2 O julgamento estético entre campo e capital.....244
6.3 O julgamento estético e o capital simbólico.....249
6.4 Variabilidades para o julgamento estético.....258
6.5 O julgamento estético entre campo e poder.....270
6.6 Digressões sobre o poder: segredo e tirania.....279
6.7 Considerações finais.....288
7 O JULGAMENTO ESTÉTICO NO MUNDO AGONÍSTICO DE PIERRE BOURDIEU – PARTE II.....291
7.1 O julgamento estético e questões de classe.....291
7.2 O julgamento estético e dominação / reprodução.....303
7.3 O julgamento estético e a dominação simbólica.....318
7.4 Considerações finais.....323
8 CONCLUSÕES.....325
8.1 Sobre a importância do julgamento estético.....326
8.2 Alternativas para o julgamento estético: entre o razoável e o racional.....340
REFERÊNCIAS.....345

1 INTRODUÇÃO

Esta tese busca abordar as principais condições para o julgamento estético na teoria de Pierre Bourdieu, bem como fornecer críticas sobre sua obra. Sendo ainda mais específico, para apresentar e criticar a sociologia bourdieusiana, o corte e seleção dos textos de Bourdieu se concentram em torno do seguinte ponto: *o julgamento estético aplicado à arte*.

Parece claro o esforço de Bourdieu explicar em sua teoria boa parte do mundo social conforme três conceitos-chave e que atuariam em um tipo de "cumplicidade ontológica", dentro do seu modelo teórico: *habitus*, *capital* e *campo* (GRENFELL; HARDY, 2007, p. 46). Todos esses conceitos aparecem em boa parte da produção bourdieusiana e também aparecerão ao longo desta tese, retomados em vários momentos e sem perder de vista que *habitus*, capital e campo não são completamente fixos, pois dispõem de determinada historicidade e às vezes levaram a própria teoria de Bourdieu a uma série de complicações[1].

Em primeiro lugar (e diferentemente de Bourdieu) é importante assumir uma posição que não considera o *habitus* e o campo como as principais chaves para explicar os julgamentos estéticos. Ao mesmo tempo, porém, é preciso aceitar tipos de capital fornecidos pela teoria bourdieusiana, por considerá-los mais plausíveis e exequíveis com o modelo teórico que montei criticamente diante da sociologia bourdieusiana. Em segundo lugar, o cerne dos argumentos aqui desenvolvidos, se opõe à explicações que tratam as práticas sociais como um resultado de forças ocultas e contra as quais existe um profundo interesse teórico em explicar o mundo social além de suas inércias. Parte desse interesse também pode se justificar sob o fato de que os indivíduos, na realidade, estão repletos de ações contraditórias, mas que não os tornam incongruentes; pelo contrário, essas mesmas ações fazem parte de suas rotinas e desenham seus modos de agir diante de várias situações distintas em seus cotidianos, além de os legarem grandes expertises para o desenvolvimento de suas práticas. Ao admitir a sociedade por meio desses caminhos, temos então uma teoria que se baseia em outras combinações / noções alternativas, sobretudo na *consciência* e r*acionalidade*.

A partir das posições adotadas e matizadas pelas noções de consciência e racionalidade, as páginas a seguir trazem outras expressões importantes e caras à estética, como, por exemplo, nos conceitos de *metáforas*, *substâncias* e *disposições*, que também não deixam de fazer parte das ações marcadas por estados da consciência e desdobramentos da

[1] Como frisou Danilo Martuccelli em **Lecciones de Sociología del Individuo**. Disponível em: http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/MartuccelliLecciones_de_sociologia_del_individuo2.pdf >. Acesso em: 17 mar 2015.

racionalidade. Em resumo, *os indivíduos apreciam ou rechaçam certas experiências estéticas / obras de arte, uma vez que movimentam ações conscientes e racionais*. Ainda que todo esse constructo produza dispersões e conflitos entre os indivíduos, as noções de consciência e de racionalidade são chamadas a todo instante, para a efetivação de muitos julgamentos cotidianos. Além disso, é possível afirmar, sob um viés mais geral, que tanto a consciência quanto a racionalidade se relacionam com julgamentos metafóricos, substantivos e com disposições para que os indivíduos qualifiquem a arte.

Ao longo desta tese, as principais noções de consciência foram baseadas em alguns trabalhos de John Searle, enquanto as de racionalidade foram vinculadas ao individualismo metodológico (IM), melhor encontrado em escritos de Raymond Boudon e Jon Elster. Com a tríade Searle, Boudon e Elster, vários pontos para a elaboração de uma crítica sobre Bourdieu foram fundamentais para aqueles autores ampararem a construção de um modelo teórico declaradamente alternativo a muitos limites ditados por autores humanistas que procuram separar, por exemplo, alguns domínios das ciências "naturais", diante de das ciências do "social" ou do "humano". Na realidade, uma separação como a do humanismo, além de radical e problemática para a própria teoria social, acaba por engessar várias digressões mais profundas a respeito do julgamento estético.

1.1. Sobre o conceito de consciência

De antemão, é preciso registrar a importância de John Searle e suas considerações em torno da consciência como um fenômeno inicialmente biológico. Existem características comuns, tanto à espécie humana, quanto a outras espécies de animais mais próximas de nós que podem envolver a consciência. Tal constatação não deixa de ser fundamental para esta tese e de embutir uma relação com outras propriedades indispensáveis para análises sobre o julgamento estético, como, por exemplo, na *intencionalidade* e em *processos de pensamento* mais específicos e produzidos pelos indivíduos. Searle também admite uma *intencionalidade* que parte da consciência, ou seja, uma característica da mente que a torna capaz de dirigir-se a coisas, aos estados de coisas no mundo, além de tomar essas mesmas coisas e estados como objetos. Além disso, na teoria searleana também existem *processos de pensamento* que admitem os estados da intencionalidade se relacionando entre si e obedecendo a alguns princípios comuns à racionalidade.

Tomando como base a teoria de Searle, é possível exemplificar como alguns níveis da mente podem atuar especificamente:

A) *Na experiência de ouvir um som, ver alguma imagem, ou sentir certo tipo de dor, que constituem exemplos de estados conscientes;*

B) *No fato de alguém querer comer ou de achar que outro alguém se aproxima (o que constitui um exemplo de estados intencionais);*

C) *No fato de alguém que para e imagina como Sherlock Holmes descobrirá um assassino, em um romance de Arthur Conan Doyle, ou se questiona qual foi a locação de filmagem escolhida para o terceiro ato do filme Rogue One (o que constitui um exemplo de processos de pensamento).*

De acordo com Searle, "embora se sobreponham, esses três fenômenos – consciência, intencionalidade e processos de pensamento – não são idênticos" (SEARLE, 2010, p. 94). É possível que eles atuem como camadas mentais, desdobradas a partir de *processos conscientes* e não menos importantes para investigarmos como certos tipos de julgamentos ocorrem.

Como extensão dos pontos acima, *existe uma capacidade complexa de nossa consciência incluir aspectos de natureza subjetiva e fundamental para qualificarmos muitas experiências nossas e qualificarmos vários objetos do mundo*. Como exemplo, é preciso admitir que os mais diversos eventos, como o cheiro da flor, o som da sinfonia, e os pensamentos sobre os postulados da geometria euclidiana, são processados em diferentes níveis biológicos do corpo humano, bem como em diferentes operações de neurônios e sinapses. Tais exemplos, quando entendidos a partir de algumas bases comuns às da biologia, referendam o argumento de Searle de *que "os processos cerebrais causam processos conscientes*" (SEARLE, 2010, p. 4), além de serem análogos ao argumento de que *os julgamentos estéticos provêm de processos conscientes*.

Uma visão como a de Searle, capaz de considerar a consciência um exemplo de causação biológica, é um componente indispensável para evitar uma série de modelos dualistas que separam a mente do corpo. Dentro disso, nada mais justo do que reconhecer o quão uma parte da neurociência avançou, sobretudo por meio dos argumentos de que os processos conscientes são decorrentes de elementos neuronais direcionados para o centro do cérebro dos mamíferos. Também acrescentemos o fato de que:

> As redes neurais, durante o processo de aprendizagem, desde o momento do nascimento, articulam-se e se complementam, consolidando as suas possibilidades de armazenar as informações. A educação e a aprendizagem são um complexo

> sistema que funciona através das sinapses mais intensas. Os estímulos e / ou repetições de comportamentos ativam os circuitos processadores de informações: as memórias são consolidadas no hipocampo; e as emoções, no sistema límbico (ALBUQUERQUE, 2016, p. 8).

Mesmo os domínios científicos da sociologia e os da própria teoria social não devem fechar os olhos para um conjunto de descobertas neurocientíficas e algumas especulações fundamentais de uma filosofia da mente. Muito pelo contrário, as próprias ciências sociais devem ser combinadas com outros lugares do conhecimento e até mesmo buscarem fora de si mesmas, recursos para uma explicação menos sectária e mais sensível a informações fundamentais sobre as práticas dos seres humanos. Por exemplo, o fato de muitas pessoas disporem aproximadamente do mesmo equipamento neurofisiológico, a ponto de suas percepções a respeito do mundo não poderem se desviar para qualquer direção que se queira (FEYERABEND, 2011, p. 229) não deve ser ignorado quando tratamos de processos diretamente ligados à consciência, como os julgamentos estéticos.

Os avanços de Searle incluem um entendimento sobre a consciência como um aspecto indispensável para que o corpo humano oriente suas experiências, bem como para que essas mesmas experiências se organizem e se situem muito além de simples instantes. Caso a consciência assim não procedesse, a chance de haver um mundo caótico a todo instante, para a maior parte das pessoas, seria muito grande. Além do mais, se também não aprendêssemos a agrupar nossas informações e criássemos alguma rede de estados intencionais, capaz de nos orientar como diante de várias situações da vida cotidiana, estaríamos, na verdade, perdidos e incapazes de julgar uma série de nossas experiências estéticas com alguma aceitação na sociedade. Justamente por tais motivos, é possível afirmar que as próprias formas de julgar a arte não fogem muito dessas constatações.

Através de uma parte das contribuições de Searle, é possível ainda registrar que se a consciência corresponde a uma propriedade biológica e lida com a existência de fenômenos do mundo natural, é fato que a própria natureza não depende de nossa decisão e interferência completa para existir. Por outro lado, a independência dos fenômenos da natureza não exclui o fato de que lidamos com eles ao longo de nossas vidas e que precisamos desses mesmos fenômenos para que o Mundo faça sentido para nós e para a nossa consciência.

A partir disso, seria possível considerar que a existência do céu, rios, chuva e das estações do ano, são provas de que *a consciência precisa lidar com esses fenômenos ontologicamente objetivos*, sobretudo, aqueles que envolvem propriedades físicas e geomorfológicas do nosso planeta. Ao mesmo tempo (e em um segundo momento) *também é*

verdade que o ato de julgar acarretará outros recursos de ordem mais subjetiva, os quais passarão pelo crivo de interpretações e ajustes das informações que recebemos conscientemente do mundo. Certamente, as informações sociais não estão desvinculadas das condições objetivas de um mundo físico, como também não estão livres de nossos ajustes mais subjetivos, fornecidos inclusive pelos nossos julgamentos.

Se existem diferenças entre fenômenos ontologicamente objetivos da natureza e julgamentos epistemologicamente subjetivos, ajustados pela consciência dos seres humanos, é possível concordar com mais um argumento de Searle, o qual vê, por exemplo, que um evento como a atração gravitacional diz respeito a algo intrínseco ao mundo, enquanto alguém reconhecer certa beleza em uma peça de música clássica, corresponde a um tipo de evento, marcado muito mais pela particularidade daquele que o aprecia. Há, portanto, uma diferença básica em ambos os eventos, pois, enquanto o primeiro corresponde a uma lei universal, o segundo diz respeito a um evento de dependência profundamente sociocultural e muito mais enviesado pelos julgamentos dos indivíduos, por suas formações prévias, hábitos e redes de informações, para que eles qualifiquem uma obra de arte.

A partir dos exemplos aqui citados sobre a atração gravitacional e a peça de música clássica, é possível também afirmar que boa parte do aparato importado de Searle ainda explica a consciência e suas relações com as atitudes das pessoas dentro de um mundo real que existe muito antes de nós. Com isso, é justo admitir um tipo de visão "realista" a respeito dos objetos e fenômenos diante da estética. Mas, ao mesmo tempo, é preciso entender o "realismo", aqui, como uma simples teoria filosófica que considera toda a existência do mundo em si mesma; muito pelo contrário:

> meu compromisso com o "realismo" fica patente no fato de eu viver do modo como vivo, dirigir meu carro, beber minha cerveja, escrever meus artigos, fazer minhas conferências e esquiar em minhas montanhas [...] É um erro tratar esse compromisso como se fosse uma hipótese, como se, além de esquiar, beber, comer, etc., eu sustentasse uma crença – a de que existe um mundo real independente de minhas representações do mesmo [...] Não pode haver uma pergunta plenamente significativa na forma "Existe um mundo real independente de minhas representações do mesmo?", pois o próprio fato de termos representações só pode existir sobre um Background que confira às representações o caráter de "representar alguma coisa" (SEARLE, 2002, p. 220-221).

Uma vez que a teoria de Searle contribui para pensar uma série de condições em que o indivíduo pode dispor para julgar e que estão ligadas a elementos da consciência, intencionalidade e pensamento; todos estes elementos ainda devem ser marcados como fundamentais na orientação de uma parte muito importante da relação entre o corpo e a mente.

Por consequência, *uma explicação a respeito do ser social deve considerar tanto a importância de suas sinapses, pontes e associações dos neurônios, quanto uma série de experiências semânticas e sintáticas que se situam na produção dos códigos, frases, depoimentos, escritos e avaliações das obras de arte em uma cultura.* A junção desses recursos, inclusive, não deixa de contribuir para uma abordagem a respeito da uma sociedade que também interpreta, movimenta e apura as nossas opiniões / julgamentos.

Não há para esta tese, grandes obstáculos metafísico-lógicos que invalidem, por exemplo, que "a relação entre o cérebro e a consciência é de causação e, ao mesmo tempo, que a consciência é apenas uma característica do cérebro" (SEARLE, 2010, p. 5). Assumir posições assim não levanta grandes barreiras para o desenvolvimento de uma teoria social. Na verdade, é preciso torná-la apenas mais atenta para a importância dos aspectos neuronais dos indivíduos e seus pesos na vida em sociedade[2]. Nesta tese, interessada em discutir questões do julgamento estético a partir dos escritos de Bourdieu, deve-se considerar tais bases da consciência, ao mesmo tempo em que é importante admitir também que outras condições para o julgamento não são tão bem explicadas e explicitadas pelos escritos de Searle. Vide como algumas questões em torno da *racionalidade* precisam de mais retoques e desdobramentos, e que podem, na verdade, serem encontradas muito mais nos trabalhos de outros autores ligados ao individualismo metodológico.

É certo como a filosofia da mente em Searle reconhece que as explicações interessadas em destacar os processos racionais não podem ser tomadas de modo tão determinista quanto às explicações a respeito dos fenômenos naturais. Neste quesito, a teoria searleana acerta ao admitir, por exemplo, que uma explicação das condutas dos indivíduos, levando em conta fatores como a racionalidade, não é o mesmo que considerar as ações racionais simplesmente um tipo de "causação ordinária" –, isto é, um tipo de explicação capaz de apenas resumir as ações dos indivíduos sobre a justificativa de que *A* agiu de determinada maneira, por causa de *B*. Esse tipo de explicação "não oferece a causa suficiente a um acontecimento, mas especifica o modo como um eu racional consciente agiu com base em uma razão" (SEARLE, 2007, p. 36). Justamente por isso, Searle demonstra que a racionalidade em si mesma não basta para uma explicação social, visto que outras condições relacionadas à *consciência*, *intencionalidade* e ao *pensamento*, também se tornam indispensáveis para a vida e um conjunto de decisões dos indivíduos.

[2] Para mais esclarecimentos, é importante destacar que as "variantes biológicas do programa naturalista interessam às ciências sociais. Mas isso não significa que elas sejam únicas a poder fazer o objeto de uma ciência rigorosa [...] Inúmeros fenômenos se explicam de maneira igualmente rigorosa tanto pelo modelo do *homem racional* quanto por aquele do *homem neuronal*" (BOUDON, 2016, p. 96-97).

Em Searle, ainda é possível identificar outro argumento plausível: conforme possuamos estados intencionais, bem como ao existirem crenças, desejos, esperanças, medos e especialmente uma linguagem, existem aqui elementos da racionalidade. Por isso, a capacidade de formar as crenças, desejos, esperanças e medos, sobretudo quando adicionados a uma forma de linguagem, são também traços de uma construção racional da vida dos indivíduos. Em outras palavras, Searle está a dizer que existindo intencionalidade e linguagem, é possível admitir a constituição da racionalidade na vida cotidiana (SEARLE, 2001, p. 22).

No entanto, uma questão precisa ser enfrentada na teoria de Searle, e tal enfrentamento respinga na construção do próprio modelo teórico desta tese: ao se admitir a linguagem dentro de "estruturas" que nos habilitam a comprar uma casa, uma cerveja, ou ação de se inscrever em uma universidade (SEARLE, 2001, p. 212), o argumento sobre as intenções dos agentes varia, mas suas estruturas da linguagem "mais gerais", além de convergirem com boa parte da teoria de Bourdieu, se chocam com outras noções mais flexíveis a respeito da ação e das situações dos indivíduos. Justamente por esse motivo, também é preciso recorrer à outra corrente mais atenta a uma explicação fora de estruturas gerais: o individualismo metodológico.

Finalmente, ao tratar a linguagem como uma espécie de "estrutura", mesmo o conceito de *Background* (uma de rede de estados pré-intencionais), em John Searle, impede que esta tese importe integralmente para a construção de uma crítica sobre o julgamento estético, sobretudo pelo fato de o *Background* searleano não se afastar tanto do *habitus*, trabalhado por Bourdieu, em alguns de seus pontos. Certa vez, Raymond Boudon disse que o *habitus*, em Bourdieu, faz com que o "dominante" e o "dominado", sejam manipulados (mesmo sem que o saibam) "pelas forças ocultas das estruturas sociais" (BOUDON, 2016, p. 53). Aqui (e de maneira parecida) é justo reconhecer que uma parte das "estruturas gerais da linguagem", que aparecem sob a sigla do *Background*, em Searle, é importante, mas ainda se torna um alvo para que certas ações promovidas pelos indivíduos continuem a ser interpretadas sob um efeito de "forças ocultas". De modo alternativo, é preciso aproveitar fortemente uma parte da teoria de Searle, ao mesmo tempo em que se deve recortá-la e combiná-la com outros desdobramentos mais analíticos a respeito da racionalidade, encontrados em autores do IM, como Raymond Boudon e Jon Elster.

1.2 Sobre o conceito de racionalidade e individualismo metodológico

Além de recorrer a uma noção de consciência com fortes influências de John Searle, é importante atentar para outra categoria indispensável: a *racionalidade*; que também contribui para compreensão da maioria dos julgamentos estéticos na arte. Para se entender alguns desdobramentos sobre consciência e racionalidade, é preciso ter em vista algumas diferenças entre *experiência estética* e *julgamento estético*. Enquanto a primeira se dá *no entre* indivíduos e objetos (entenda-se, no encontro entre ambos) também demanda tipos de associações mais gerais e mais específicos; ao passo que a segunda é definida pelos indivíduos, além de consistir em um tipo de evento social posterior à experiência estética. Concomitantemente, *no julgamento estético, as pessoas que julgam são a "tara da balança" das suas experiências, e para que isso ocorra, precisam articular seus juízos em uma relação que envolve consciência e racionalidade*.

Apresentadas diferenças entre experiência e julgamento estéticos, é preciso esclarecer ainda que *não pode existir uma definição geral da noção de racionalidade*, haja vista o fato de teorias importantes, como a dos jogos, a sociológica, e a política, não convergirem sobre o que pode ou não ser considerado racional. De certo modo, *a noção de racionalidade deve ser vista como relativa*, ou seja, produzida nas situações relacionadas aos atores sociais e dependentes das suas características culturais. Diante dessas condições de relatividade, é possível assumir, por exemplo, que tanto procedimentos embasados em explicações técnicas e científicas, quanto vários mitos e crenças, podem consistir em elementos capazes de embasar ações racionais, "desenvolvidas, ou conforme o caso, aceitas pelos atores sociais em função da sua situação tal como a percebem e a interpretam" (BOUDON; BOURRICAUD, 2002, p. 461). Por extensão, uma série de experiências que envolvem a arte, também pode balizar várias tomadas de decisões e julgamentos assumidos pelos indivíduos sobre maneiras amplamente racionais.

Os tópicos ligados à racionalidade também levantam algumas filiações científicas diferentes entre si e que vêm tanto de segmentos da economia, quanto da sociologia, da ciência política, dentre outras disciplinas. Somemos ainda o fato de como esses domínios podem recortar e abordar distintamente um mesmo objeto de análise, e que *esta tese se ocupa em discutir condições e limites do julgamento estético a partir do indivíduo*, portanto, sob outros recortes igualmente interessantes ao estudo da racionalidade, onde outros conceitos de grupos ou classes não serão o cerne de nossas discussões (ainda que eventualmente apareçam aqui).

É importante recordar a existência de diferenças entre uma pesquisa que toma os indivíduos como seus pontos de partida, daquela que toma várias formas de grupo como base, afinal nem sempre "os grupos agem em interesse próprio porque os indivíduos também o fazem" –, além de existirem outras diferenças paradoxais, como por exemplo, a "possibilidade lógica de que grupos compostos ou de indivíduos altruístas ou de indivíduos irracionais possam por vezes agir em prol de interesses comuns ou grupais" (OLSON, 2015, p. 15). Uma pesquisa que parte dos indivíduos não só se torna diferente daquelas que partem de grupos ou classes, como possivelmente desdobrará outras questões e argumentos a respeito de um tema como o julgamento estético.

Há um interesse em esta tese elaborar um modelo teórico crítico sobre vários pontos de Bourdieu, o que encontra guarida também na noção de racionalidade, cuja contribuição e pertinência de uma corrente como a do individualismo metodológico são indispensáveis. A partir do IM, há um interesse em pesquisar o julgamento estético, tomando o indivíduo como referência, assim como alguns escritos metodologicamente individualistas, por acreditar na importância de uma explicação a respeito dos fenômenos sociais como efeito de ações individuais. Destarte, é possível afirmar que Raymond Boudon e Jon Elster são dois autores marcantes e também necessários por atentarem para a importância da racionalidade sem ao mesmo tempo não confundi-la com a de *razão*.

Por um lado, é verdade que a razão se tornou um instrumento muito utilizado, ao longo dos séculos, capaz de ter no racionalismo uma de suas derivações e consequências sobre as próprias ciências sociais. Porém, uma noção como a de racionalidade lida com questões diferentes e até mesmo menos rígidas, quando envolve uma variedade de indivíduos e passa a pesquisar várias de suas ações conforme desdobramentos mais plurais. Esse conjunto de afirmações só nos demonstra ainda mais como a racionalidade é importante para explicar algumas situações mais específicas na vida dos atores sociais e como ela contribui para um programa de pesquisa em teoria social.

A importância do IM para esta tese também se apresenta em suas posições que diferem do modelo teórico de Bourdieu, sobretudo no fato de este se interessar por uma explicação do julgamento estético dentro de "disposições duráveis e transponíveis", geradas em arenas conflitivas e ou em campos de disputa, enquanto o IM, e mais especificamente nos escritos de Boudon e Elster, consegue apresentar uma variedade maior de situações e casos, inclusive a partir dos quais a arte e o julgamento estético podem ser vistos sob mais versatilidade. Com a influência do IM, via Boudon e Elster, se tem uma análise sobre como determinadas práticas sociais envolvem diferentes combinações de juízos, motivações e razões, capazes de pesar nas

maneiras de os indivíduos lidarem com determinadas obras de arte. Por consequência, uma categoria como a da racionalidade se torna um mecanismo-chave para o entendimento dos julgamentos estéticos na arte, além do que ela deve ser combinada com categoria como a da consciência, sobretudo sob algumas bases de entendimento apresentadas por John Searle.

Com relação ao IM de Raymond Boudon, é possível destacar seu reconhecimento sobre as ações dos seres humanos vinculadas a uma série de intenções, razões e motivações que certamente não são nada menores, mas palpáveis e bem mais convincentes (sobretudo do ponto de vista empírico) do que as justificativas de que as pessoas agem por causa de "forças ocultas", tais como "estrutura", "campo" ou *habitus*. Neste sentido, é interessante demonstrar como uma das críticas pontuais (e não menos contundentes) lançadas por Boudon, está no argumento de que Bourdieu errou ao não estabelecer uma clássica diferenciação entre aquilo que seria o *habitus a corpore*, do *habitus ad anima*. No primeiro caso, é possível situar as formações físico-motoras que uma vez aplicadas podem se tornar muito difíceis de serem desmontadas: tais como andar de bicicleta, tocar um instrumento, desenhar, dentre tantas outras. Já no segundo caso, é possível localizar as convicções a respeito do mundo, principalmente a partir das tradições, conceitos e ideais partilhados com outrem.

Note-se, portanto, que diferentemente do *habitus a corpore*, o *habitus ad anima* possui uma chance muito maior de ser revertido, quando, por exemplo, uma pessoa deixa de gostar de certo gênero artístico, muda de convicção política ou renega uma antiga fé religiosa. Ao perseguir uma crítica como essa sobre Bourdieu, Boudon demonstra que uma crença, posteriormente considerada errônea, por um indivíduo, ou o fato de esse mesmo indivíduo desfazer-se de muitos modos de julgamento estético, político, ético-morais, etc., não deixam de constituir provas de que *os julgamentos estéticos são processos da racionalidade individual, cuja combinação desses com outros julgamentos, instituições e futuras experiências estéticas são uma parte de suas correspondências com diversos fenômenos sociais*.

Ao tomar aspectos encontrados em Boudon para o direcionamento de críticas aos escritos de Bourdieu, também se pode considerar como mais palpável uma explicação dos fenômenos sociais que trate-os a partir do efeito de comportamentos individuais, ao registrar que as próprias causas do comportamento individual residem tanto em razões pessoais quanto impessoais, ambas assumidas pelos indivíduos e os sentidos que ele atribui a algum mundo que vivencia, como, por exemplo, um mundo da arte. Esses pontos significam algo mais do que apenas reduzir simplesmente os modos de ação dos indivíduos como efeitos de entidades misteriosas, intangíveis e capazes de "cegar" a maioria das pessoas. Na verdade:

> Aos incrédulos na intervenção das forças ocultas, o que poderia dar origem aos fenômenos sociais senão as ações dos homens e as razões que os levam a agir? [...] as intenções, as razões e as motivações dos seres humanos são fatos não desprezíveis. Nem sempre os seres humanos percebem claramente e imediatamente as razões que os impelem a agir. Mas, a meu ver, não existe nenhuma razão para julgá-los cegos sobre si mesmos ou para confiar exclusivamente aos sociólogos "A lanterna de Diógenes" (BOUDON, 2016, p. 42).

Outro argumento de Boudon fundamental para uma tese sobre julgamento estético está em ele considerar que nem sempre os indivíduos têm ciência de quais foram suas razões para agirem sob determinada maneira. Mesmo assim, o fato de não saber quais foram as razões para agir não invalida que os indivíduos podem ter agido racionalmente; pelo contrário, a assunção de um mundo marcado por ações cujas motivações não são completamente claras no aqui e agora, é um argumento considerável para um debate mais crítico sobre o julgamento estético nesta tese.

Além do mais, ao reconhecer que as razões nem sempre são exclusivamente pessoais, pois podem se tornar impessoais, Boudon atenta para a sua condição de *transsubjetividade*. Em resumo: *agir de modo racional sem que se saiba quais foram as razões recorridas, ou agir racionalmente sob influências e por motivações encontradas em outros indivíduos e instituições, é mais uma prova de que a racionalidade é um quesito fundamental para o entendimento da sociedade e programas de ações bem complexos, como os julgamentos estéticos.*

Lembre-se também que o IM de Boudon não reduz o ser humano a um átomo social, pois esse não se encontra despido de ambientes, políticos e socioculturais. Todos esses elementos, por sinal, pesam no processo de cognição dos indivíduos e podem enviesar muitas tomadas de decisão suas. Ao mesmo tempo, é preciso admitir que essas bases não determinam e nem resumem as condutas individuais sob algum tipo de influência imediata. Na verdade, o fato de que "esses dados constituem os parâmetros, não as causas de seu comportamento" é algo muito interessante e evidentemente desafiador, tanto para a teoria, quanto para a empiria sociológicas e seus níveis explicativos (BOUDON, 2016, p. 45).

É interessante ressaltar que o IM de Raymond Boudon foi erguido dentro de uma visão cognitiva da racionalidade, e que ao mesmo tempo lançou algumas críticas tanto aos determinismos biológicos, quanto aos funcionalismos sociais, até mesmo não poupando críticas à Teoria da Escolha Racional, trabalhada por outro individualista metodológico como Jon Elster. Boudon chegou, a considerar reducionista a visão de Elster e a acusou de fornecer apenas uma visão sobre a racionalidade por meio da relação entre meios e fins (HAMLIN, 2002, p. 10). Mas essas críticas, não são suficientes para apartar os individualismos

metodológicos de Boudon e Elster, sobretudo se considerarmos que ambos os autores se aproximam quando apontam a possibilidade de pensar o papel das disposições e de uma sociologia mais voltada para a explicação dos grandes eventos por meio de seus mecanismos situacionais, microscópicos; suas peças e engrenagens, ou mesmo abrindo suas *caixas pretas*.

Também é preciso frisar que em alguns momentos de sua obra, Elster reconhece a importância e o poder explicativo de Boudon. Isso aparece nas pesquisas do segundo que demonstram como os jovens da classe operária passam a evitar a educação superior pelo fato de ela ser custosa para eles. Um tipo de argumento como este é muito mais convincente, por exemplo, do que aqueles presentes em autores como Bourdieu e Jean-Claude Passeron, os quais afirmam que as práticas dos jovens da classe operária basicamente consistem em "um mecanismo cultural para a reprodução das desigualdades", (ELSTER, 2014, p. 230).

Além de autores como John Searle e Raymond Boudon ajudarem para o acesso de questões mais cognitivas da consciência e racionalidade, um pensador como Jon Elster também é uma referência indispensável por investigar como uma ação pode abranger explicações causais e intencionais. Adicione-se a isso que a teoria elsteriana pode dialogar com uma pesquisa interessada nos estados mentais, principalmente, ao entender que *mesmo ocorrendo na mente, os estados mentais não devem ser reduzidos à própria mente*. Como extensão teórica, Elster chega a desenvolver um percurso mais amplo a respeito do papel da racionalidade, um componente necessário para se considerar de que maneira algumas ações racionais formam um subconjunto de ações intencionais. Desta forma, acredito que Elster consegue aclarar melhor do que Searle e Boudon, os seguintes tópicos:

A) que um ator pode ser ao mesmo tempo, intencional e racional;

B) que pode haver ações intencionais que não são racionais (RATTON, 2003, p. 126);

C) que diferentemente de outras explicações em Marx, Keynes, Mandeville e Boudon, algumas condutas coletivamente "irracionais", podem ser consideradas individualmente e satisfazer várias condições da racionalidade (ELSTER, 2014, p. 39).

Para Elster, a ideia racionalidade possui um forte apelo normativo, e de modo mais semelhante ao de Boudon, a teoria elsteriana chama atenção para a necessidade de distinguir razão de racionalidade. Nessa via explicativa, é possível que uma pessoa aja de acordo com seu próprio interesse por encontrar determinada razão para tanto. No entanto, *alguém que age*

sob alguma razão não necessariamente age de acordo com a razão. Em um autor como Elster, admitir essas constatações se torna algo ainda mais irônico, a ponto de, às vezes, perceber que um agente pode ser "*incapaz de se tornar incapaz* de agir de certa forma, e ainda assim se achar limitado, em benefício próprio, pela força das circunstâncias ou pela ação de outro agente" (ELSTER, 2009, p. 16).

Em termos do IM, e de modo extensivo aos argumentos de Boudon, as explicações de tantas ações complexas, apresentadas por Elster, são válidas por fornecerem uma gama ainda maior e que pode nos levar ainda mais para análises diferentes daquelas que justifiquem basicamente as ações individuais através de alguma "estrutura", de "ideologia", ou de algum tipo de *habitus*, como aparece nos argumentos de Bourdieu. É preciso investigar quais são os *mecanismos-chave* para se situar uma série de ações sociais, bem como pesquisar o julgamento estético dentro de diferentes situações. Nesse sentido, alguns trabalhos Elster nos ajudam a inferir outros caminhos complementares aos da racionalidade em Boudon, por exemplo, a partir do entendimento de que *emoções*, *distinção*, *constrangimento*, *normas sociais*, *imperativo categórico* e *saber mágico*, podem ser entendidos como exemplos análogos aos da arte e do próprio julgamento estético, além de levarem em conta mais fontes a respeito dos comportamentos racionais e irracionais (ELSTER, 2007, p. 221).

Também existe uma espécie de "segundo Elster", no *Ulisses Liberto*, que além de chamar atenção, pode reforçar e ampliar o modelo teórico desta tese e combiná-los com questões afins tratadas por Searle e Boudon. Em *Ulisses Liberto*, aparecem explicações ainda mais sofisticadas e sensíveis à variabilidade das decisões racionais dos indivíduos diante de formas e conteúdos artísticos bem diferentes, pois é possível encontrar um Jon Elster mais voltado para questões da arte e suas convenções, como também um interesse em pesquisar a racionalidade e suas questões mais particulares / associadas às formas e conteúdos de diferentes gêneros artísticos, bem como às maneiras ainda mais específicas e curiosas para pensar mais questões sobre o julgamento estético.

De acordo com Elster, entender o processo criativo que culmina em uma grande obra de arte pode ser uma tarefa de profundo interesse (ELSTER, 2009, p.227). Portanto (e em termos pragmáticos) também é justo afirmar que uma parte da escolha e iniciativa de combinar alguns aspectos da racionalidade em Elster, com outros encontrados em Boudon, também se explica e se justifica pelo fato de o primeiro gastar muito mais suas energias com casos presentes em trabalhos artísticos do que o segundo. A pesquisa de Elster serve ainda para um rebate sobre vários pontos cegos na teoria de Bourdieu e ironicamente até para registrar que em alguns mundos da arte, às vezes, a privação de recursos pode corroborar a

criação de trabalhos ainda geniais. Em outras palavras, os julgamentos da arte são tão complexos, a ponto de em certas experiências e processos criativos da estética "menos pode ser mais". Resta agora problematizar de que maneira tantos percursos e casos podem contribuir em direção a uma teoria sobre o julgamento estético aplicado à arte.

1.3 Da divisão dos capítulos

O ponto de partida desta tese é o julgamento estético na teoria social de Pierre Bourdieu, e a partir dele já foi demonstrada uma amostra do meu interesse em buscar em outros tantos autores, além de um conjunto de referências a trabalhos artísticos e bases para uma crítica sociológica. Agora, é preciso aclarar que o problema do julgamento estético será discutido por meio de cinco eixos nos seis capítulos subsequentes. São eles:

A) O *habitus*;
B) As convenções da arte;
C) A questão mente-corpo;
D) A teoria da crença;
E) O mundo agonístico de Pierre Bourdieu.

Todos eles de certa forma derivam de pontos encontrados na teoria de Bourdieu –, ora levantando acordos, ora depreendendo uma série de críticas sobre eles.

No capítulo 1, selecionei alguns aspectos fundamentais do *habitus*, desde uma breve passagem de suas bases mais ontológicas e epistemológicas para as ciências sociais, passando por algumas tensões do seu conceito e de suas aplicabilidades. Tudo isso também se dividiu como levantamento de alternativas caras à disposição e à experiência estéticas. Aqui, foi imprescindível a realização de um debate em torno do *habitus* bourdieusiano e um conceito tão marcante na sociologia, como o de ator. Isso se deu sobre a seguinte indagação: o termo *agente*, fornecido pela teoria de Bourdieu, é satisfatório para um tipo de teoria que tenha em vista o julgamento estético?. Alguns comentários mais críticos a respeito da legitimação e do julgamento estético, em Pierre Bourdieu, ainda foram acrescidos e tratados diante de outras uma teoria social, encontradas nos conceitos de interpretação e de metáfora.

No capítulo 2, aparecem análises sobre as convenções na arte, tomando como ponto de partida a teoria de Bourdieu. Em primeiro lugar, com o conceito de arbitrário cultural, tão presente nos escritos bourdieusianos, há um debate em como questões mais arbitrárias podem

se tornar recursos análogos às convenções artísticas. Em segundo lugar, o conceito de arbitrário cultural, se combina com outra peça-chave em Bourdieu: a sua concepção das homologias no espaço social. Após esses movimentos, comentários em torno das convenções e suas relações com algumas linguagens da arte foram apresentados para pensarmos o julgamento estético.

Em outra parte do capítulo 2, um debate mais associado ao papel das instituições, ligadas de algum modo à arte, foi adicionado. Diante dessas agendas, as ideias e argumentos de Bourdieu foram confrontados com as de outro autor da sociologia: Howard Becker –, alguém apropriado para uma discussão por se tratar um acadêmico não menos interessado nos papeis das convenções na arte. Ainda em torno de uma preocupação que entende a arte como convenção, algumas considerações de Jon Elster foram somadas ao debate, principalmente por ele ser um pesquisador profundamente interessado em estudar a arte e também consistir em um dos autores basilares para a formação de um modelo teórico-metodológico mais crítico a Bourdieu, ao longo desta tese.

O capítulo 3 apresenta um debate mente-corpo; ora a partir das concepções de Bourdieu, ora através de algumas críticas, cujas alternativas em torno do julgamento estético são indispensáveis. Tal capítulo inicia a partir do conceito de *hexis corporal* e sua importância na teoria bourdieusiana; além de uma indicação dos seus limites, através de alternativas que transcendem o julgamento estético para uma concepção além da *hexis*, leia-se, através de contribuições que situem a consciência e suas bases mais importantes para os indivíduos julgarem obras e experiências artísticas. Finalmente, o capítulo 3 ainda traz uma discussão mais específica que confronta o *habitus* (e por consequência, a noção de *hexis*) com o conceito de *Background*, fortemente influenciado por John Searle –, outro autor basilar na construção do modelo teórico-metodológico desta tese, e em certa medida, crítico a Bourdieu. Esse conjunto de tópicos trouxe à baila a necessidade de um breve excurso sobre o papel da racionalidade e do julgamento estético, sobretudo por considerar que os indivíduos movimentam razões em consonância a uma consciência que depende diretamente de processos mentais.

O capítulo 4 tem como preocupação questões voltadas para o papel da crença nos escritos de Bourdieu e como elas percorrem caminhos do julgamento estético. Antes mesmo de uma teoria, existe a importância em discorrer a respeito de uma epistemologia do religioso, uma vez que vários termos aplicados e operados por Bourdieu são comuns aos de uma sociologia da religião, mais próxima de outros nomes clássicos como Émile Durkheim, Max Weber, Karl Marx e Marcel Mauss. Em seguida, há uma movimentação dos termos

epistemologicamente religiosos, com o conceito de *illusio* e suas bases que também nos levam para uma noção de jogo social. As filiações de Bourdieu com todos esses verbetes, ainda se ampliam a partir da noção de *doxa* e suas principais ramificações em torno das formas básicas da crença, como por exemplo, em ortodoxia, heterodoxia e alodoxia. Nesse sentido, torna-se indispensável verificar como podemos situá-los e até que ponto devemos ou não concordar com as explicações bourdieusianas mais interessadas na relação entre a crença e o julgamento estético. Para tanto, também trouxe para o foco uma discussão vinculada ao carisma e o dom, duas categorias mágicas e tão caras às próprias ciências sociais. O desafio a partir delas foi também o de mediá-las para a arte e ver em que medida elas podem ser acatadas para uma teoria do julgamento estético.

No capítulo 5, é abordado *O mundo agonístico de Pierre Bourdieu*; de maneira geral, um mundo marcado por relações sociais, objetivadas em disputas e conflitos, segundo os escritos bourdieusianos. A partir desse mundo agonístico, dois elementos são centrais para a sua compreensão, neste caso, o campo e o capital. Com isso, as discussões se iniciam nesses dois elementos e em suas perspectivas para o julgamento estético e ainda se seguem em como Bourdieu atribui importância ao capital, principalmente, ao capital simbólico, para uma teoria mais ampla da estética. Por outro lado, e diante de críticas, também cheguei à necessidade de comentar um pouco sobre a variabilidade do julgamento estético, quando outras necessidades vieram na articulação entre o conceito de campo, em Bourdieu, e o tema do poder –, algo que também me levou para outros percursos mais críticos, a ponto de dedicar a última sessão do capítulo 5, a digressões em torno de temas como o segredo e a tirania, bem como suas possíveis contribuições para o julgamento estético.

O capítulo 6 é de modo geral, uma extensão do capítulo 5 –, uma vez que o tema principal em questão ainda continua a ser o mundo agonístico de Pierre Bourdieu. Nesta parte mais breve da tese, estendi mais pontos percebidos pela sociologia bourdieusiana, como relativos às disputas e à prioridade dos conflitos no mundo social. Primeiramente, um debate focado nas questões de classe e em como elas se explicam em Bourdieu é indispensável; some-se a isto, o fato de a teoria bourdieusiana ter desdobrado seu viés em torno da classe no complemento do conceito de frações de classe –, um recorte previamente estipulado também por outro autor clássico como Karl Marx. Diante disso, méritos e problemas na teoria de Bourdieu foram verificados e em suas maneiras de localizar o julgamento estético foram problematizados. Após as questões sobre classe, a abordagem do capítulo 6 se deslocou para outros dois requisitos importantes do mundo agonístico de Bourdieu: a dominação e a reprodução, sendo o segundo de modo geral, um desdobramento do primeiro. Em vista de

como as pessoas podem dominar outras e reproduzir seus preconceitos estéticos e políticos, é possível se indagar até que ponto elas podem agir consciente e racionalmente de tal maneira, principalmente em lugares tão marcados pela estética como nos mundos da arte. Feito isso, foi fundamental ramificar a dominação em seu aspecto mais simbólico, isto é, em uma dominação simbólica, cujo desafio foi identificar suas implicações, a partir de uma teoria de Bourdieu, e ver até que ponto elas dão conta de algo como o julgamento estético.

2 O *HABITUS* EM PIERRE BOURDIEU E O JULGAMENTO ESTÉTICO

2.1 O *Habitus* em Pierre Bourdieu: ontologia e metodologia nas ciências sociais

É sabido que a noção de *habitus* surgiu desde a filosofia da Grécia clássica sob o nome de *hexis*, mas foi nos trabalhos de Pierre Bourdieu que ganhou uma sofisticação maior e outros contornos, a ponto de ocupar um lugar mais central dentro de uma teoria social. Na perspectiva bourdieusiana, o *habitus* aparece como uma espécie de *disposição* e também chega a ser defendido como um *esquema* em vez de um *sistema* ou uma *estrutura* completamente rígida. Nesse sentido, o *habitus* está inserido no que se pode chamar de *relacionismo metodológico*, uma tentativa de superação ante dois polos considerados extremos aos olhos de Bourdieu: o *individualismo metodológico* e o *estruturalismo* (WACQUANT, 1992, p.15).

A concepção relacional de mundo, na metodologia de Bourdieu, pretende lançar uma sociologia gerativa, capaz de considerar que a obra, o artista, ou o filósofo "só existem dentro de uma rede de relações visíveis ou invisíveis que definem a posição de cada um em relação à posição dos outros, ou seja, uma posição social, em relação a uma posição estética" (CHARTIER, 2002, p. 140). Por isso, ao buscar um modelo metodológico no relacionismo (em vez de uma concepção mais individualista ou estruturalista) Bourdieu considerou as disposições do ser humano como provas não restritas à natureza humana, mas como produtos a serem combinados com elementos objetivos da estrutura social, da distribuição de poder, obtenção de recursos e educação, adquiridos em vários espaços sociais, estilos / estilização de vida, gostos de classe, formação de *status*, dentre outros. Para tanto, o *habitus* bourdieusiano sustenta a existência de um mundo marcado por disposições duráveis, portanto, não totalmente fixas ou eternas.

Quando se referiu ao conceito de "disposições", Bourdieu defendeu que as posições e tendências individuais, além de não completamente fixas, são particularmente expressas nas crenças, sentimentos e ações que não são completamente conscientes. As disposições do *habitus* atuam desde processos pedagógicos e socializações básicas para as condições sociais objetivas da existência dos indivíduos, até a sua "órbita" social, uma vez que as estruturas não são apenas específicas, mas incorporadas. Em outras palavras, se o *habitus* não é visto como uma estrutura, as disposições são estruturadas (BOURDIEU, 1996, p. 9) e pesam para o funcionamento de fatores além da consciência e que se tornam presentes em quaisquer tipos de reações dos indivíduos (ASIMAKI; KOUSTOURAKIS, 2014, p. 125).

A partir desse debate, um dos maiores comentaristas de Bourdieu, Loïc Wacquant, acredita na possibilidade de mudança se levada em conta a variabilidade das disposições que emergem nas práticas dos indivíduos, pois, embora várias afinidades eletivas possam pesar sobre a conduta dos agentes (conscientes ou inconscientes) e produzir disposições, é possível corroê-las, contrariá-las, desmantelá-las (WACQUANT, 2007, p.7). Não somente, ao se admitir a importância do *habitus* como um esquema para as práticas humanas, alguns elementos como a razão e a estratégia não corresponderiam simplesmente a meros fatores da subjetividade, mas em vez disso, só poderiam existir *em relação* com outros aspectos mutáveis e característicos de uma cultura e de uma sociedade (MARCOULATOS, 2003, p. 72).

Tendo em vista as inegáveis contribuições de impacto para a teoria social, Wacquant ainda ressalta que muitas vezes, várias técnicas de pesquisas importantes, aplicadas por Bourdieu, foram pouco enfatizadas (WACQUANT, 2004, p. 388). Essas mesmas técnicas, segundo Wacquant, não devem ser tidas como menos importantes no programa sociológico de Bourdieu, pois a teoria da prática bourdieusiana só foi amplamente desenvolvida e aplicada graças aos diferentes casos empíricos e endossados através de várias técnicas de pesquisa, onde a análise do discurso, etnografia, pesquisa bibliográfica / documental e análise de correspondência, se tornaram suas expressões mais fortes.

Além do mais, é fato que Bourdieu deve muito de sua teoria à filosofia, mas ainda assim, Wacquant reivindica que é preciso lembrar das pesquisas desenvolvidas por Bourdieu e as tomar como prova de que ele era efetivamente um sociólogo (WACQUANT, 2002a, p. 44). Em tempo, Bourdieu também realizou atividades dignas de um *métier* sociológico francês, uma vez que seus trabalhos não se restringiram a uma pesquisa exclusivamente teórica, e pelo fato de que:

> Na França, o sociólogo não deve trabalhar na teoria pela teoria. O erudito que submete os textos sociológicos a uma investigação ontológica, epistemológica e ideológica não está fazendo teoria social, mas epistemologia (VANDENBERGHE, 2010, p. 85).

Como uma parte dos seus ofícios sociológicos, as pesquisas de Bourdieu manejaram o conceito de *habitus*, tomando-o não como um simples esquema de disposições, mas o considerando uma espécie de "corpo socializado". Para problematizar o *habitus* diante das interpretações estéticas socialmente situadas nos indivíduos, Bourdieu se apoiou em seu relacionismo metodológico para considerar o indivíduo como um *agente* imerso em um

mundo social reprodutível. De certa forma, a sociologia bourdieusiana optou por uma visão relacionista do mundo por se considerar diferente de outras perspectivas que procurassem analisar o mundo social segundo algum tipo de substância, ou mais interessada em partir de indivíduos ou grupos "descontextualizados".

De modo ainda mais específico, Bourdieu optou por investigar as *relações objetivas* que não podem ser mostradas ou tocadas, mas que devem ser conquistadas, construídas e / ou validadas, por meio do trabalho científico. Também é possível afirmar que Bourdieu considerou a existência de um mundo social e interpretou um tipo de *espaço social* a partir de uma noção mais relacionista. Com isso, a teoria bourdieusiana admite que toda a realidade só pode ser encontrada na "*exterioridade mútua* dos elementos que a compõem" (BOURDIEU, 2013a, p. 48), na medida em que os seres, indivíduos e grupos só existem e subsistem na e pela *diferença*, enquanto ocupam posições *relativas* em um espaço marcado por *relações*. Embora mostrar essas relações empiricamente, seja uma tarefa difícil, elas próprias não deixam de ser aquilo que existe de mais real, segundo Bourdieu. Em outros termos, os escritos bourdieusianos se direcionam para um argumento de que o princípio real dos comportamentos dos indivíduos, grupos e instituições, deve ser identificado e encontrado em suas *relações* existentes no mundo social.

Reformulando a máxima de Georg Hegel, em Bourdieu o "o real é o relacional" (BOURDIEU, 2007a, p. 28), cuja opção pelo relacionismo metodológico e pelo *habitus* se lançou e se converteu em possibilidades críticas diante de outras metodologias das ciências sociais, como, por exemplo, as chaves metodológicas do individualismo e do estruturalismo, além de seus ataques públicos à fenomenologia e à etnometodologia. Certamente, a tensão entre esses modelos teórico-metodológicos não foi uma grande novidade aventada pela sociologia de Bourdieu – principalmente se lembrarmos de outro relacionista como Norbert Elias, quem já acusara fenomenólogos e etnometodólogos, por exemplo, de conceberem o ser humano dentro de um "vácuo social", e como se o pesquisador estivesse perdido em inúmeras interpretações arbitrárias, "vogando à deriva sem bússola num mar episódico" (ELIAS, 2012, p. 72)[3].

Por seu turno, a versão relacionista proposta por Bourdieu, criticava a falta de destaque e até mesmo a omissão de elementos como a crença e as condições étnicas, nas pesquisas fenomenológicas e etnometodológicas, quando a apresentação desses elementos

[3] Além desse debate, lembremos outra aproximação importante está no conceito de *habitus*, que em Elias, corresponde a uma espécie de segunda natureza – um saber social incorporado que articula mudança e permanência (DUNNING; MENELL, 2012, p. 9).

seria indispensável para a descrição das experiências do indivíduo no mundo, ou investigá-lo por meio das estruturas objetivas e incorporadas pelos agentes (BOURDIEU, 2007b, p. 10; 2009a, p. 44). Segundo Bourdieu, a descrição fenomenológica, "mesmo quando se aproxima do real, corre o risco de bloquear a compreensão completa da compreensão prática e da própria prática, por ser totalmente a-histórica ou mesmo antigenética" (BOURDIEU, 2001, p. 179), enquanto que o projeto dos etnometodólogos, mesmo ao se colocar contra uma visão mecanicista de que os agentes constroem a realidade social "omite a questão da construção social dos princípios de construção dessa realidade empregados pelos agentes nesse trabalho de construção, individual e também coletiva" (BOURDIEU, 2001, p. 212).

Como alternativa para uma teoria e pesquisa sociais, o conceito de *habitus*, em Bourdieu ainda revela outra tentativa de superação, quando diverge do estruturalismo de Lévi-Strauss e do existencialismo de Jean-Paul Sartre[4], ao considerar os agentes não como meros sujeitos destinados a seguirem automaticamente às regras, nem a exercerem suas inevitáveis autonomias por via da liberdade. Na verdade, é possível afirmar que o esforço de Bourdieu em sair da dicotomia Sartre / Lévi-Strauss, culminou em um tipo de estruturalismo *construtivista* ou *gerativo*, no qual, o que há de *estruturalismo* corresponde às estruturas objetivas e independentes da consciência e da vontade dos agentes (estruturas situadas dentro do próprio mundo social, bem como capazes de orientar ou de constranger práticas e representações) enquanto, por outro lado, o que há de *construtivista* ou *gerativo*, diz respeito ao esforço de Bourdieu em promover uma gênese social a partir de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (os quais ele denomina *habitus*) – esquemas esses que ainda podem ser combinados com outros mecanismos, como campos, grupos, classes e frações de classes (FRÈRE, 2005, p. 470).

Por meio da noção de *habitus*, a teoria bourdieusiana reconhece que as ações não devem ser compreendidas em termos de "obediência às regras", mas sim nas possiblidades colocadas diante das estratégias reais. No entanto, apesar do esforço para sair de uma interpretação binária do mundo contra o subjetivismo e o objetivismo, o *habitus* bourdieusiano ainda permanece fortemente vinculado a um caráter holístico, na medida em que reduz o indivíduo por meio de esquemas práticos e pouco abertos à variabilidade das condutas e escolhas possíveis no mundo. Não apenas, quando substituiu o termo *regra* por estratégia, Bourdieu não abandonou por completo um excesso generalista de uma teoria

[4] O que também pode ser entendido como uma "fenomenologia de Sartre, que Bourdieu identifica como seu principal alvo intelectual e como representante do individualismo (embora ataque também a teoria da escolha racional e o individualismo metodológico representados por Elster)" (DOMINGUES, 2004, p. 59).

social, na medida em que o uso global do termo *habitus*, tornou inevitável a submissão das disposições às "estratégias" produzidas pelos indivíduos (MARGOLIS, 1999, p. 69).

A aderência constante do *habitus* às necessidades e efeitos das estratégias é um componente bastante problemático para vários estudos sociológicos, assim como aqueles pretensamente voltados para um debate sobre o julgamento estético na arte. Justamente por isso, é preciso discutir como o conceito de *habitus* pode dificultar outras possibilidades descritivas do mundo social e do entendimento das decisões dos indivíduos.

2.2 O *habitus* de Pierre Bourdieu e tensões conceituais

Possivelmente, são nos estudos de Bourdieu que envolvem o tema da estética onde uma parte importante da discussão sobre o *habitus* se apresenta. Mais especificamente, foram em seus trabalhos mais voltados à temática da arte onde ele aplicou e verificou sua teoria da prática em um de seus graus mais aprofundados. Teoria, aliás, declaradamente interessada em conceber o mundo social na diferença entre quem está em posição de agir e aquele que está em posição de analisar as práticas (LAHIRE, 2002a, p.142).

Com a noção de *habitus*, Bourdieu argumentou que as disposições dos agentes são determinadas por suas posições sociais; entretanto, essas posições podem ser modificadas de acordo com os capitais (por exemplo, econômico, cultural, político, artístico) que um agente adquire (BOURDIEU, 1998, p. 429). Tais afirmações remontam a uma série de questões que o conceito de inconsciente não responderia tão bem, pois, para Bourdieu, ocultaria o fato de que as maneiras de andar, falar, comer, assim como os gostos e os desgostos, não são simplesmente exemplos de condutas "instintivas" e "automáticas". Em vez disso, todas essas condutas são, na verdade, marcadas por alguma forma de consciência, parcial, descontínua e capaz de acompanhar as práticas para garantir minimamente uma vigilância e um controle indispensável sobre nossos automatismos.

O que Bourdieu invoca com o *habitus* não é uma defesa ampla à consciência e nem ao inconsciente. Em vez disso, sua teoria toma como base, estados do infraconsciente, ou seja, diferentes dos determinantes inconscientes ou conscientes. Como exemplo disso, a sociologia bourdieusiana diria que os agentes que aprendem a jogar tênis ou xadrez; a tocar violino ou dançar balé, carregam consigo esquemas ligados ao inconsciente, mas que ao mesmo tempo também incorporam posições sociais objetivas para composição e situações de seus comportamentos em um espaço social determinado (BOURDIEU, 2000, p.306).

Começa então a surgir uma série de problemas diante dessas ancoragens do *habitus*. Um deles, diz respeito a relacioná-lo com a estética sob o risco de um reducionismo científico (EASTWOOD, 2007, p. 157). Isso pode ser visto quando, ao mesmo tempo em que Bourdieu localiza o *habitus* em um nível infraconsciente, também se influencia por uma filosofia da ciência de Gaston Bachelard e Georges Canguilhem, mais voltada em explicar, não apenas o mundo social, mas também tornar o mundo natural irredutivelmente social. Por consequência, um elemento como o da reflexividade:

> aparece, assim, como uma ferramenta passível de transposição do domínio da ciência social para aquele da ética e da política. No plano epistemológico, devido ao "racionalismo aplicado" que herdou de Bachelard, Bourdieu advoga uma leitura "disposicional" do seu quadro teórico-metodológico de análise da vida social, pensado como um programa intelectual voltado à inculcação gradual de um *habitus* sociocientífico que guie o pesquisador de modo heuristicamente fecundo nas suas investigações de cenários sociais concretos (PETERS, 2013, p. 58).

Criticamente, o mundo social não deve ser a medida de todas as coisas, mas apenas uma dimensão específica do mundo. Na realidade, é preciso libertar os atores e os objetos naturais de várias prisões do social, ao aceitar que as associações entre eles remontam formas e níveis variados de outros mecanismos análogos à consciência e uma parcela de seus dados biológicos. Também é certo que uma parte da tradição francesa, marcada pelo embate entre as perspectivas racionalistas e construtivistas, levou muitos sociólogos a descreverem o mundo simplesmente com sujeitos sem objetos; enquanto vários tecnólogos acabaram por reduzir o mundo em objetos sem sujeitos.

Bourdieu esteve no meio desse embate e usou sua sociologia para escapar dos polos estritamente racionalistas e construtivistas. Mas se é necessário mediar essas ontologias e observar suas múltiplas pontes (as quais podem ser acionadas, o tecnológico e o científico em combinação com o estético) ao mesmo tempo que é importante admitir que cada ponte não apenas se estabelece na prática e entre sujeitos e objetos, mas que cada época constrói novas pontes. Em suma, no lugar de reduzir as condições ontológicas ao *habitus* e seu infraconsciente, é preciso entender que não só os sujeitos são dotados de história, como os objetos também o são (DEBRAY, 1996, p. 137), bem como são decisivos para a articulação entre a consciência e a racionalidade. Aqui, não há uma defesa irrestrita ao racionalismo; muito pelo contrário, tem-se uma posição mais flexível acerca da consciência, tanto em suas condições neuronais, sinápticas, quanto em seus desdobramentos sintáticos e semânticos.

Como a sociologia de Bourdieu se declarou também no contato com a visão de mundo de Blaise Pascal[5], além de sua noção de *habitus* carregar grandes doses de um estruturalismo gerativo, o seu interesse em transpor, problematicamente, uma concepção relacional das ciências naturais para o terreno das ciências sociais se consolidou tragicamente de maneira inversa: Bourdieu definiu a maior parte do mundo como algo lastreado pela noção de "social", como se o indivíduo (tornado um *agente* na teoria de Bourdieu) não apenas figurasse como um ser amplamente marcado por uma gravitação da sociedade, mas praticamente como se *todos* os seus julgamentos se tornassem dependentes de suas disposições pouco variáveis.

Apesar também do esforço hercúleo na montagem de uma teoria social, por meio de autores de várias perspectivas do pensamento ocidental, há uma maior influência da epistemologia racional e neokantiana, capaz de tornar Bourdieu um forte *bachelardiano* (VANDENBERGHE, 2010, p.44), leia-se, um racionalista. Se Bachelard acreditava que o racionalismo oferecia um forte programa para o pensamento científico, porque era capaz de se arriscar em cada experiência nova (BACHELARD, 1972, p. 44), na teoria bourdieusiana, o real, além de *relacional*, pode ser visto também como *racional*, pois a busca pela explicação das práticas dos agentes é sempre marcada por um aspecto gerativo, assim como o julgamento dos objetos, conceitos e discursos o são. Esse risco assumido por Bourdieu o conduz para um tipo de racionalismo em que o sociólogo passa a defender uma sociologia como alternativa para superar as visões de mundo e práticas produzidas por outras pessoas e pelo *senso comum*. Em outros termos:

> O senso comum é um fundo de evidências partilhadas por todos que garante, nos limites de um universo social, um consenso primordial sobre o sentido do mundo, um conjunto de lugares comuns (em sentido amplo), tacitamente aceitos, que tornam possíveis o confronto, o diálogo, a concorrência, até mesmo o conflito, e entre os quais cumpre dar um lugar à parte aos princípios de classificação, tais como as grandes oposições que estruturam a percepção do mundo (BOURDIEU, 2001, p. 118-119).

Como afirmou, certa vez Raymond Boudon, os sociólogos franceses dos anos 1960 tinham incensado Bachelard "e propagado sua tese de um corte entre o pensamento ordinário e o pensamento científico. Isso os autorizava, criam eles, a manter o senso comum como fonte de todas as ilusões" (BOUDON, 2016, p. 73). Como se pode ver, o pensamento de Bourdieu não se afasta muito desses cortes, e isso se agrava ainda mais no modo em como ele montou

[5] "No rastro de Blaise Pascal, a antropologia filosófica de Bourdieu concebe os seres humanos como 'destituídos de uma razão de ser; habitados por uma necessidade de justificação' que apenas o julgamento dos outros pode garantir" (WACQUANT apud PETERS, 2012, p. 229).

seu modelo teórico-metodológico e reduziu a natureza do *habitus* à formação dos estilos e julgamentos, produzidos simplesmente pela posição objetiva das classes e frações de classe, como se cada uma dessas posições correspondesse a uma classe de *habitus* ou de gostos e os indivíduos fossem vítimas desse "senso comum".

É plausível admitir que os condicionamentos de mente / corpo são fundamentais para as práticas e para as associações, mas a maneira como a teoria bourdieusiana os manejou permanece algo demasiadamente generalista e longe de outras bases teóricas mais sofisticadas a respeito do que é consciência. Se em Bourdieu, um conceito como o de classe pode se descolar de motivações exclusivamente econômicas e se redesenhar a partir de outros princípios, tais como gosto, disposição estética e habilidades gestuais, ele não deixa de ser problemático por sua insuficiência para uma pesquisar a respeito da variabilidade situacional e intra-individual, dos julgamentos e escolhas promovidos pelo indivíduo.

O *habitus* bourdieusiano, além de ocultar a pluralidade das preferências que pode existir em um mesmo cenário social, é limitado para demonstrar, por exemplo, que cada realidade encarnada em um ator é singular, sempre menos lisa e menos simples (LAHIRE, 2002a, p. 18). Parte de uma sociologia muito relevante demonstrou, por exemplo, que os grupos sobre os quais um indivíduo se associa variam e geram novas coordenadas para sua maneira de se localizar diante de conexões plurais – o que nos leva a achar que o *senso comum*, em Bourdieu, acaba por funcionar como uma grande "mão invisível" e bastante limitada para destacar que o indivíduo não apenas transita entre vários grupos, como também se posiciona em suas intersecções, marcantes para diferenciar a sua personalidade das dos demais (SIMMEL, 1964, p. 140; SCHÜTZ, 2012, p. 97).

No âmbito da estética, Bourdieu ainda passou a tratar o *senso comum* dentro de um forte arbitrário cultural – em uma abordagem que embora sociológica, não deixa de apresentar diversos problemas de flexibilidade. É certo, por um lado, que a epistemologia bourdieusiana possui o mérito em reconhecer uma distância insuperável entre o conhecimento prático e o conhecimento científico (WACQUANT, 2002b, p. 104), porém, ela reivindicou em excesso o direito que o observador / pesquisador supostamente teria em definir quais seriam os tipos de entidades e formas com as quais deveríamos lidar, além de falar pelos indivíduos, ao considerá-los simplesmente reprodutores de um *senso comum* e classificar quais seriam as verdadeiras demandas e necessidades a serem levadas em conta para a interpretação de suas práticas e suas necessidades políticas.

Ao contrário de várias partes da obra de Bourdieu, a sociologia pode ser feita sem um tipo de linguagem na qual apenas os seus analistas detêm a metalinguagem considerada como

correta e salvadora dos problemas sociais / cotidianos, capaz de sempre submeter as palavras e as coisas sob a derradeira interpretação de um mundo racionalista. Em vez disso, é preciso romper com uma parte deste modelo explicativo e ter clareza, ao mesmo tempo, de que, ao fazê-lo, "fica claro que qualquer mudança na concepção de ciência alterará também as pretensões e tarefas da ciência social" (LATOUR, 2012, p.68).

Também como parte desse exercício, é importante atentar para o fato de que ao saberem da possibilidade de suas investigações, presentes no mundo, "os atores podem superar o hiato que separa a ideia de um 'mundo incerto' e a sólida ancoragem no senso comum" (CHATEAURAYNAUD, 2004, p. 3), elaborando novas saídas, novas soluções e, portanto, novas práticas. Para completar essas observações, é interessante afirmar que a formulação de novas práticas e condições para lidar com o mundo, dizem respeito muito mais ao entendimento de que os indivíduos são atores conscientes de seus mundos (porque obviamente dispõem de condições da consciência para tanto), e marcados por decisões racionais que os levam certamente à reprodução das maneiras de agir desses mesmos mundos, ao mesmo tempo em que embaralham a sequência de suas práticas e de seus julgamentos estéticos.

Em vários momentos, a teoria de Bourdieu se tornou mais um "andaime mental" a partir do que ele imaginou e projetou a explicação do mundo sob a sua mecânica social. Sua teoria nem sempre foi capaz de ver o mundo de modo menos racionalista, ou deixar os atores falarem por si mesmos, para encontrar na interpretação deles, mais relatórios preciosos sobre a própria sociedade. Não que o uso de conceitos teóricos deixe de ser completamente válido para as ciências sociais, mas o excesso de mecanismos racionalistas de uma teoria da prática, como a de Bourdieu, acabou por espremer e filtrar o que os atores fazem, além de enquadrá-los em um sociologuês contumaz sobre as coisas reais. Dito isso, é importante encampar um novo risco rumo a uma crítica alternativa do julgamento estético e recombinada sob pontos cruciais e mais atenta à variabilidade dos indivíduos, diante de suas condições da consciência e da racionalidade.

2.3 O *habitus* em Pierre Bourdieu e tensões da disposição estética.

É importante iniciar esta seção ressaltando que o *habitus* é um modelo fundamental para o estudo das *disposições*. Ao mesmo tempo, porém, é importante divergir quanto ao seu uso para a elaboração de uma teoria dos julgamentos estéticos, principalmente quando se verifica que a concepção de *estrutura estruturada e estruturante* o engessa de maneira

considerável para análises subsequentes a respeito de trabalhos artísticos. É inegável para as ciências sociais, que o conceito de *habitus* proposto por Bourdieu, possui relevância, principalmente por demonstrar que nas trajetórias dos indivíduos, aspectos referentes às disposições sociais podem ser mais intensos do que aspectos de uma mudança social. Nesse ponto, a existência de disposições socialmente construídas revela, por exemplo, que após tantos séculos e expressões de artistas, várias pessoas ainda continuam a falar sobre *A Monalisa*, o Bolero de Ravel, ou até mesmo, em tempos mais recentes, milhões de pessoas consideram Elvis Presley ou Michael Jackson sinônimos de grandes artistas. Se isso ocorre, é porque, de fato, parte disso não se deve exclusivamente por motivos estéticos, mas sim por questões mais complexas e sutis.

Passadas várias gerações, os exemplos no parágrafo anterior, não deixam de revelar que, se isso tudo ocorre, obviamente um elemento disposicional e reprodutível existe na cultura e em suas artes. Por outro lado, para desdobrar esse tipo de constatação, é importante mesclá-la com outras bases sociológicas que ajudem a perceber como as disposições podem atuar sobre maneiras muito diferentes conforme situações e biografias variadas, além de sinalizarem para configurações mais dinâmicas, móveis, abertas e plurais, presentes nos próprios indivíduos. Todas essas condições são igualmente indispensáveis para o desenvolvimento da consciência e das tomadas de decisões racionais dos indivíduos.

Com o seu conceito de *habitus*, Bourdieu pressupõe que a estética está relacionada a unidades e permanências de uma pessoa, deduzidas das práticas artísticas, sociais, alimentares, desportivas, culturais. Mas tudo isso só demonstra que o *habitus*, além de uma solução imperfeita para explicar as variações entre as práticas dos indivíduos, se tornou, por muitas vezes, um termo de difícil esclarecimento e refinamento, a ponto de o próprio Bourdieu hesitar em aclará-lo quando se viu diante de situações questionadoras (KAUFMANN, 2003, p. 146). Um argumento crítico, por exemplo, aparece no fato de Bourdieu ter marcado com certo exagero o papel estruturista do *habitus*, uma vez que não se sabe claramente quais seriam essas estruturas de "disposições duráveis e transponíveis", onde elas precisamente se estruturariam e onde se enraizaria um tipo de "inconsciente histórico" que a teoria bourdieusiana parece pressupor.

Mesmo após tantas décadas de uso do conceito, muitos pesquisadores ainda revelam sérias dificuldades em tornar o *habitus* mais maleável e sensível à variabilidade biográfica, social e natural do indivíduo. Justamente por isso, é válido defender a necessidade de um maior enfoque sobre as condutas dos atores sociais que apresentem variações *intra-individuais*: um aspecto que indica, por um lado, que o social está incorporado no indivíduo, e

por outro, que a pluralidade dos grupos sociais é capaz de ofertar diferentes formas / conteúdos em uma cultura, além de "difundir hierarquias culturais específicas que compõem nossas formações sociais tão diferenciadas" (LAHIRE, 2007, p. 799).

Embora diferente de outros tipos de estrutura presentes na teoria de Lévi-Strauss, ou no neoestruturalismo de Marshall Sahlins, a insistência nos elementos estruturistas ainda permanece fortemente submetida ao esquema holístico entre o *opus operatum* e o *modus operandi* –, ou seja, em uma "mecânica da prática" que sujeita várias chances de uma dinâmica sob o peso formal de estruturas não muito claras. Ao afirmar que "o produto finito, o *opus operatum*, oculta o *modus operandi*" (BOURDIEU 2013a, p.236), a perspectiva bourdieusiana acaba por submeter o biológico ao sociocultural, em um gesto que não deveria ser tão reducionista ao absurdo como o é[6]. A sociologia de Bourdieu que salta de uma natureza para o "social", com interminável frequência, acaba por fazê-lo sobre marcas de supostas estruturas excessivamente largas e dominantes. Porém, nos mundos da arte, é preciso ver que as paixões podem *antecipar-se* a todas as outras considerações, pois em termos naturais, o cérebro possui uma ligação direta entre os aparelhos sensorial e emocional "que funciona totalmente à margem do raciocínio, de forma que, quando o sinal sensorial chega ao aparelho emocional alguns milissengundos depois, o organismo já começou a reagir" (ELSTER, 2009, p. 21), e que esses sinais se tornam categoricamente intangíveis às explicações sociologizantes.

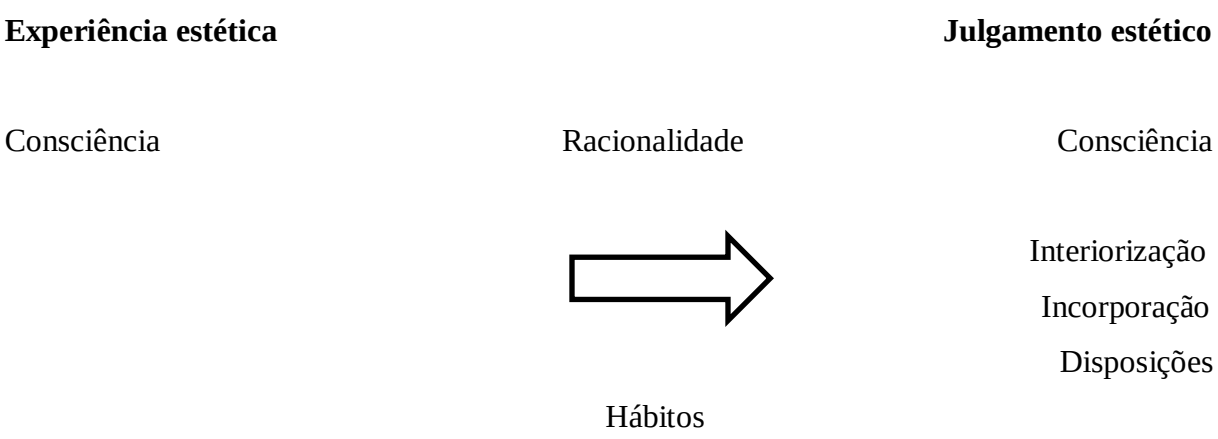
Uma noção como a de *habitus* inscreve um projeto gerativo mais sistemático para interpretar as práticas dos agentes. No entanto, os *hábitos* (com letra *o*) não devem ser relegados para um segundo plano ou justificados unicamente a partir da equação *(<Habitus> <capital>) + campo = prática*; onde se exige uma cumplicidade ontológica especial entre o *habitus* e o *campo* (BOURDIEU, 2013b, p. 97). De maneira alternativa, os hábitos revelam um mundo empírico bastante rico e passível também à inventividade, em substituição à inércia que parece rondar a ontologia presente na obra de Bourdieu e, portanto, oferecem maior compreensão em torno da importância de aspectos caros ao julgamento estético, tais como a *individuação* e *reflexividade*, além de fortes desdobramentos da consciência e da racionalidade.

A articulação entre estados da consciência e situações envolvendo a racionalidade, não é um componente do *habitus*, mas consiste em bases marcantes para a formação das

[6] Segundo Gabriel Peters o *opus operatum* diz respeito a "um conjunto de teses substantivas acerca da natureza da conduta humana em sociedade" – enquanto o *modus operandi* "um repertório de recursos estenográficos de pesquisa cujo propósito é o de orientar o sociólogo nas várias escolhas e procedimentos metódicos que determinam o desenho e a trajetória de suas investigações" (PETERS, 2012, p. 234).

disposições e a organização de hábitos no cotidiano dos indivíduos. Certamente, isso tudo é análogo à experiência e ao julgamento estético. É certo que esse tipo de movimento não implica um percurso teórico fácil, uma vez que "os hábitos não podem, assim, reduzir-se à repetitividade. Contudo, não podem distinguir-se totalmente dela; reside aí a dificuldade para a análise" (KAUFMANN, 2003, p. 172). Em outras palavras, o fato de o indivíduo desempenhar condutas repetitivas e, de uma maneira mais específica, uma *microrrepetitividade*, não indica que essas condutas sejam idênticas entre si, embora em poucas coisas possam se diferenciar (HENNION, 2010, p. 39). Ainda assim, é coerente admitir que o indivíduo se forma como também se *transforma* através de seus *hábitos*, cuja regularidade se faz imprescindível para a formação de suas *disposições* (FIG. 1).

FIGURA 1 – Conexões formadoras da experiência e julgamento estéticos



Fonte: Autoria própria

Se os *hábitos* dos indivíduos são marcados por rotinizações e regularidades, eles também são moldados pelas articulações entre consciência e racionalidade, cujas consequências *habilitarão* os indivíduos para uma série de elaboração de julgamentos estéticos. Essa discussão não se resolve simplesmente aqui, pois o fato de os indivíduos precisarem de hábitos para a garantia de suas próprias seguranças ontológicas não é um dado suficiente para uma análise envolvendo a arte, visto que para avançar nas explicações a respeito do julgamento estético, também é preciso investigar a maneira com que os indivíduos empregam seus hábitos e como eles os encadeiam na vida cotidiana. Neste sentido, se existe um mundo das disposições com relativa duração e transposição ao longo da vida biológica,

sociocultural, material e simbólica, também se deve reconhecer que há um espaço para a contingência, o reajuste, as redefinições e a transformação dos atores.

Ao defender a importância dos hábitos e suas relações com a consciência e racionalidade, não é necessário com isso, importar um método de compreensão das práticas e dos hábitos dos indivíduos apenas baseado em um empirismo radical, onde a sociologia deveria apenas considerar a maneira com que as pessoas agem dentro dos seus próprios ambientes como ações completamente espontâneas. Se o dia-a-dia pode revelar situações de instabilidade sobre as nossas expectativas, é preciso reconhecer, por outro lado, que o nosso cotidiano está fortemente marcado por disposições e ações mais regulares, ou seja, em seus modos, gestos, atitudes e práticas. A contraparte em enfatizar o *aqui e agora*, está em demonstrar que eles são construídos por algumas regularidades e disposições, orientadas por uma gama de hábitos, e não por um *habitus*.

Já em uma linguagem mais voltada para os julgamentos estéticos, as *disposições vinculadas à estética não podem existir sem os hábitos vinculados à estética*. Isso acontece porque uma série de práticas e ações cotidianas, produzidas pelos indivíduos e também variadas por eles próprios, é igualmente fundamental para a interiorização de novas disposições estéticas.

1 – Disposições podem ser diariamente interiorizadas, mas nem sempre serão acionadas a todo instante, quiçá em algum momento da vida.

A própria estética é uma prova disso, porque além de o indivíduo variar sua relação com os objetos, símbolos, discursos, esse mesmo indivíduo é capaz de engendrar várias possibilidades para lidar esteticamente com as coisas e empregar uma atitude estética sobre elementos e situações temáticas em muito diferentes. Não apenas a arte, mas outras vivências como esporte, moda, religião, são importantes para lembrar que ali também é possível encontrar elementos estéticos e que estes podem orientar, sem grandes restrições, as razões encontradas pelos atores para organizarem suas práticas.

Nos mundos da arte (e até mesmo fora de uma parte dele), também é preciso reconhecer a importância do pós-modernismo, sobre o fato de que uma estética referente à arte se infiltrou em vários ambientes fundamentais para a formação de hábitos e disposições estéticas dos indivíduos –, por exemplo, em mensagens ligadas à publicidade e ao consumo de produtos culturais, *grosso modo*, pelo fato de a arte ter sofrido uma considerável influência pelas relações de mercado, pela domesticação de suas formas, e até mesmo por ter capturado e

tornado algumas de suas vanguardas um tipo de produto comercial (BÜRGER, 2008). Como bem frisou Jacques Rancière:

> Num primeiro tempo, o pós-modernismo trouxe à tona tudo aquilo que, na evolução recente das artes e de suas formas de pensabilidade, arruinava o edifício teórico do modernismo [...] a ruína do modelo pictural / bidimensional / abstrato através dos retornos da figuração e da significação e a lenta invasão do espaço de exposição das pinturas por formas tridimensionais e narrativas, da *pop art* à arte das instalações às "câmaras" da vídeo-arte, as novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental e da projeção de sombras e luzes; a explosão da tradição serial através das misturas de gêneros, épocas e sistemas musicais (RANCIÈRE, 2009, p. 40-41).

Historicamente, é plausível afirmar que novos hábitos ligados à estética surgiram. Ao mesmo tempo, não é incongruente dizer que nem todas essas estéticas e esses novos hábitos são reavivados e se tornam disposições estéticas para os indivíduos, pois uma parte daqueles pode tanto estar adormecida quanto se tornar inacessível à vida cotidiana das pessoas. Ainda assim, em um mundo cada vez mais enfeixado por produtos e criações que trazem a arte em uma capa de caderno escolar, em uma lata de refrigerante, no vestuário, portanto, em grande parte dos bens de consumo atuais, grande parte das pessoas não se isola dessas mensagens, sobretudo nos grandes centros urbanos.

2 – Boa parte da renovação das experiências ligadas à estética é fundamental para a elaboração, reelaboração das disposições estéticas, e elas admitem tanto a incorporação, quanto a interiorização das mensagens artísticas.

Como afirmou Jean-Claude Kaufmann: "bastam alguns segundos para que um anúncio publicitário ou uma cena de rua evocadora deixem um vestígio na memória infraconsciente" (KAUFMANN, 2003, p. 179). Mas isso só ocorre porque existe algo mais forte do que as condições infraconscientes: existe a própria força da consciência e de suas experiências mentais para a orientação consequente dos julgamentos estéticos dos atores. Tal vestígio, mesmo que não garanta a incorporação de uma estrutura estética na vida de um indivíduo, pode estar presente através da *interiorização*. Aqui, é preciso observar, portanto, que a relação entre consciência e racionalidade, cria hábitos fundamentais para a orientação dos julgamentos estéticos e esta relação produz diferenças de dados para os indivíduos julgarem algo como estético. Por exemplo, é preciso notar que às vezes uma pessoa pode *interiorizar* alguma mensagem, ao passo que pode também *incorporar* certas mensagens da linguagem para julgar uma obra de arte.

A ação de interiorizar uma forma, um conteúdo, ou um símbolo, não é a mesma coisa que a ação de incorporá-los. Interiorizar consiste em um indivíduo memorizar a informação, mas não colocá-la nos níveis mais centrais de sua consciência. Imagine alguém que ao se deparar com *Noite Estrelada* (tela de Vincent Van Gogh) em um museu, pode *vê-la*, passar diante daquela tela, porém não *notá-la*. Temos nesse caso, uma questão pouco explorada pelos escritos de Bourdieu:

3 – *A experiência com um elemento estético não garante a sua incorporação, mas mesmo assim ignorá-lo pode ser interiorizá-lo*.

O *habitus* e toda a sua qualidade de disposição para o julgamento de uma obra de arte não torna nítido de que modo a consciência lida com certos eventos ocorridos no mundo. Mais ainda, tendo em vista que o *habitus* é um corpo socializado para Bourdieu, não deixa de ser indispensável frisar que esse mesmo corpo necessita de calibragem, treino, além da persistência de alguém que procura incorporar bases para suas práticas (NOBLE, WATKINS, 2003, p. 535). Nesse ínterim, a formação de um juízo estético e de suas habilidades para um julgamento não resulta apenas do fato de alguém ser um bom juiz. É preciso uma série de esforços e orientações da consciência, para que, ao se combinar com a racionalidade, promova a incorporação de estados intencionais e físico-mentais para julgar algo – como podemos observar a seguir (TAB. 1):

TABELA 1 – Diferenças básicas da interiorização e incorporação

INTERIORIZAÇÃO	**INCORPORAÇÃO**
Opera em níveis infraconscientes e mais periféricos da consciência do indivíduo;	Opera em níveis conscientes mais centrais do indivíduo;
Possibilita um primeiro contato de menos profundidade com a obra de arte;	Organizam diretamente as disposições estéticas do indivíduo e incide de modo mais consistente em seus modos de julgar.
Predomina no momento de fruição da obra de arte	Possibilita um contato mais reflexivo sobre a própria experiência estética, pesando nas racionalidades dos atores.
	Avança e combina a fruição com a elaboração de julgamentos e disposições artístico-culturais.

Fonte: Autoria própria

4 – Quando um indivíduo aciona suas disposições incorporadas e mais ajustadas, é possível que modos mais coesos e lógicos emerjam para o desenvolvimento de suas práticas.

Em contrapartida, isso não significa que a interiorização das experiências deixa de operar e no futuro possa incidir na produção de outros julgamentos. Ocorre na verdade, o seguinte: para julgar por meio de racionalidades, o indivíduo precisa ao menos converter a interiorização de algo em incorporação das mensagens / informação que recebeu.

5 – *Apesar de várias disposições serem bastante efetivas na biografia de um indivíduo, isso não necessariamente invalida que outras informações diversificadas lhe sejam oferecida pela natureza, sociedade e cultura*.

A estética comunga, simultaneamente, com a unicidade e a pluralidade. Portanto, se alguém modifica suas escolhas, ao interromper a exibição de um filme como *O Último Tango*

em Paris, decide abrir um aparelho de DVD e pôr *Os Vingadores*, isso não revela qualquer incompatibilidade ou incongruência na formação do gosto desse alguém. Aliás, como disse Jon Elster, as pessoas podem desenvolver condutas contraditórias, mas não necessariamente incongruentes (ELSTER, 2014, p. 258). Também é verdade que disposições podem desencorajar o indivíduo a tomar decisões e julgar esteticamente de maneira alternativa à qual ele está acostumado. Porém, sob um viés mais sensível às disposições individuais, é possível reconhecer, nos indivíduos:

> [...] que traços de experiências socializadoras diferentes, e às vezes contraditórias, podem (co) habitar (no) mesmo corpo, que disposições mentais e comportamentais mais ou menos duravelmente incorporadas podem manifestar-se ou ser mantidas latentes nos diferentes momentos da vida social (segundo os domínios da prática) ou de um percurso biográfico (LAHIRE, 2007, p. 819).

Diante da formação de suas disposições, é preciso considerar que "o fracionamento infinito dos esquemas não significa, de modo algum, que a identidade se divida" (KAUFMANN, 2003, p. 184); ou como reforçaram pesquisadores, o mesmo indivíduo não precisa necessariamente apreciar uma obra de arte de modo integral para gostar dela e construir disposições estéticas (HENNION, 1993; SICILIANO, 1997; TAGG, 2004). Em vez disso, o indivíduo pode canalizar a sua atenção para partes mais específicas de uma obra de arte e mesmo assim, declarar que "gosta dela". Uma cena de um filme, de uma peça teatral, um verso de um poema, um refrão marcante de uma canção, ou um solo de guitarra, são provas de que um indivíduo pode mudar (inclusive em um curto intervalo de tempo) a frequência de uma emissora de rádio ou um canal de televisão, porque é hábil o suficiente para tal –, assim como suas disposições são fundamentais para que ele acione boas parcelas de racionalidade em um curto trecho sonoro e que seja capaz de interpretar que a musica tocada ali não lhe agrada ao identificar em poucos instantes, que uma pequena unidade sonora é característica do *rock*, samba, ou do *pop*.

Se um indivíduo é capaz de tudo isso, também é habilidoso para julgar a validade de uma obra de arte, se interessar ou não por ela, em um momento específico, e ou dispensá-la em situações, caso isso lhe seja conveniente. O indivíduo simplesmente não necessita apreciar a totalidade de um quadro, canção, poema, filme, peça teatral, para saber se quer ou não consumi-los, porque é supostamente motivado por certo tipo de distinção social. Nesse quesito, é plausível afirmar que Bourdieu estreitou sua leitura e em muitos momentos de sua teoria da prática e reduziu o desprezo de um indivíduo em lidar com um objeto estético sob a justificativa da dificuldade do acesso ao repertório de um artista. Posta essa discussão, a

importância que os escritos bourdieusianos imprimiram sobre o julgamento estético merece revisão, uma vez que suas bases parecem diminuir, em grande medida, o fato de muitos indivíduos cotidianamente fragmentarem suas fruições e o seus juízos estéticos, a ponto de tomarem as próprias obras de arte como bases para tal.

6 – A pluralidade e a unicidade estéticas se relacionam sob uma condição dialética e até mesmo paradoxal.

Mesmo ao fragmentar suas experiências, um indivíduo não perde sua identidade, tampouco, ao orientar e formar sua identidade, um indivíduo deixa de interiorizar disposições mais plurais. É legítimo o argumento de que muitas disposições incorporadas pelos indivíduos não desaparecem tão facilmente e mesmo ao cair em desuso, existem hábitos que não desaparecem na sua formação estética, pois na verdade, alguns hábitos podem se alojar na memória e um dia serem retomados sob a forma de julgamentos racionais. No entanto, se o *habitus* foi uma disposição usada por Bourdieu para pensar e lançar uma crítica social do julgamento, é preciso não perder de vista que a existência de hábitos cotidianos se mostra muito mais sensível às experiências e às disposições para que um indivíduo utilize, estoque e finalmente ative informações que obteve e para que efetive um julgamento, mesmo que isso chegue a ocorrer até sob pequenos instantes.

2.4 O *habitus* em Pierre Bourdieu e tensões da experiência estética

Os caminhos traçados por Bourdieu sobre a experiência estética possuem interesse em identificar um tipo de intencionalidade “afetiva” ou “pré-subjetiva” no lugar de uma intencionalidade da consciência. No entanto, o que há de desvantajoso nisso, está em priorizar supostas formas gerais através da explicação gerativa das práticas e de suas maneiras para lidar com a estética; além de esse tipo de identificação colocar os indivíduos em uma inércia derradeira, dentro do um espaço social. O interesse de Bourdieu pela intencionalidade afetiva ou pré-subjetiva, implica certa dificuldade para se aplicar quando questiona o papel da abordagem microssociológica ou que pretenda se voltar mais para a pesquisa de situações / ajustes produzidos pelos indivíduos. Isso também vale para a dificuldade do modelo bourdieusiano em averiguar casos menos previstos ou de desconforto na experiência dos atores, além de esse mesmo modelo suplantar parte da importância das pequenas mudanças no

cotidiano de alguém ou reduzir acontecimentos mais pontuais que podem reativar hábitos antigos como alternativa diante do conceito de *habitus*.

Em Bourdieu, a experiência se torna expressão de um *habitus* menos dinâmico, problematicamente confinado às repetições das estratégias sociais e que não abre muitas fendas para direções que além de indispensáveis, são constitutivas da própria arte: imprevisibilidade, zonas de incertezas, regimes de ação, riscos (FRÈRE, 2005, p. 476) – todas essas qualidades vão muito mais além de reproduções ou inércias sociais. É claro que os mundos da arte são em parte marcados por regularidades, em suas formas e conteúdos, mas eles também são feitos a partir de mudanças, reformas, impactos, que estão além das tomadas de posição (*prises de positions*), descritas por Bourdieu (1993, p. 30), uma vez que esses mundos da arte são feitos, inclusive, por pegadas e surpresas, e / ou, sobretomadas (*prises et surprises*), como descreve Antoine Hennion (2010, p. 35).

Na experiência estética, é fundamental registrar que certos objetos e fatos artísticos não são apenas resultados produzidos pela nossa interpretação, mas se ativam e se oferecem para a nossa consciência e racionalidade. Tomando um exemplo em primeira pessoa: um mundo lançado pela natureza e pela sociedade existe, mas ele só passa a fazer algum sentido para mim, porque me valho da consciência para interpretá-lo. No caso da experiência estética da arte, é possível que uma cena violenta, em um filme de Quentin Tarantino chame a minha atenção. Mas isso não apenas ocorre porque a cena *causou* um tipo de choque em mim, ou porque eu fui completamente capaz de *me chocar*. Na realidade, o *contato* entre mim e a cena é que foi capaz de *chocar*. Ampliando para uma afirmação mais geral, quando se trata da experiência estética, se deve considerar não só aquilo que se vemos, mas aquilo que também "nos olha". Com isso, há um grande paradoxo para se refletir a respeito da experiência estética, pois o que vemos só vale e só vive em nossos olhos pelo que nos olha em um momento primeiro da experiência, onde não há o que escolher *entre* o que vemos e o que nos olha, mas há apenas que se inquietar com o *entre* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

Uma teoria do julgamento estético que leva em conta a grande importância dos hábitos para explicar a experiência estética, ressalta que eles não se restringem à incorporação de uma mesma história, objetivada por estruturas sociais, muito menos, que os comportamentos serão mutuamente compreensíveis e imediatamente ajustados a partir de uma estrutura. O conceito de *habitus*, em Bourdieu, se vale da explicação de que o indivíduo carrega esquemas coletivos e disposições individualmente encarnadas, mas isso não consiste na melhor justificativa para abordar um tema muitas vezes tão intangível como o da estética. Justamente por essa intangibilidade, se faz necessário abrir mais possibilidades e olhar para os hábitos promovidos

no cotidiano dos indivíduos, assim como em suas microdecisões, biografias, bem como as associações entre os indivíduos e a obra / objeto de arte.

Outro ponto ligado à experiência estética, diz respeito ao corpo. O indivíduo que julga, possui uma dimensão biológica mais restritiva e imediata à natureza. Porém, a questão implica situar como se dá a maneira do indivíduo experienciar o mundo. Para uma sociologia bourdieusiana, o corpo é algo socializado, mas não há grandes menções ou reconhecimentos da intensidade dos estados mentais para a variação e marcações das experiências. É inegável que com a experiência, o fato de que a realidade não aparece da mesma maneira para cada indivíduo, mas isso é basicamente explicado pela sociologia bourdieusiana, sob o argumento de que a consciência não atua de modo ininterrupto, pois mesmo antes dela, existe um corpo que dá sentido ao mundo.

Bourdieu procurou uma explicação que tratasse a percepção do espaço e das coisas interligada com o ser e tudo isso compartilhando o argumento de que as diferentes partes do corpo, em seus aspectos visuais, táteis e motores, não são meramente coordenadas e mecanizadas por um tipo de geometria solipsista. Em vez disso, haveria um hábito motor, presente em nossa existência, que se complementaria com outros hábitos orientadores de nossa percepção e, portanto, da nossa aquisição do mundo. Nesta linha explicativa, todo hábito perceptivo é também um hábito motor e a apreensão do mundo se faz pelo corpo. Por outro lado, um indivíduo é capaz de julgar "boa" uma pintura, porque além da projeção das imagens, outros recursos técnicos como a pincelada, o uso das cores, os detalhes incluídos na tela também incidem sobre suas experiências. Neste ponto, há coisas em comum entre o *habitus* de Bourdieu, e certas considerações feitas por Maurice Merleau-Ponty (1945, p. 178; 2006, p. 60).

Na conexão entre o corpo e a experiência estética, Bourdieu e Merleau-Ponty consideraram de modo semelhante, que não se tem apenas um corpo, mas se é um corpo (MARCOULATOS, 2003, p. 1). Entretanto, ao instrumentalizar bases desse tipo de pensamento, Bourdieu imprimiu no *habitus* um efeito exagerado sobre as práticas sociais e encurtou maiores possibilidades de digressão sobre o papel desempenhado pelos hábitos cotidianos. Assim, no lugar de construir uma *sociologia do social* como a de Bourdieu (onde praticamente tudo que provêm da experiência estética, aparece relacionado à construção social gosto e dos julgamentos estéticos arbitrários), é importante reconhecer a contribuição bourdieusiana do *habitus*, ao mesmo tempo em que é fundamental se voltar para outras bases mais sensíveis à variabilidade, à biografia, e não menos interessantes para a experiência entre a estética e os indivíduos.

Uma das críticas importantes está em questionar como esse corpo socializado é abordado na teoria bourdieusiana, cujas alternativas estão em reivindicar uma noção da consciência mais ampla e em admitir a racionalidade, produzida com a memória e com seus tempos objetivos que também fazem parte da experiência da arte. Em contrapartida, a consciência está situada em experiências artísticas que são também pertinentes à estética e à fruição, portanto, peculiares e marcadas por uma duração interna, por um tempo descontínuo e uma subjetividade, onde a vida cotidiana é capaz de fluir e fazer com que a própria consciência não precise refletir a cada instante sobre a experiência que já foi vivida anteriormente. Em termos empíricos, a própria vida pode ser considerada um fluxo contínuo, um constante devir, capaz de constituir os novos *aqui e agora*, e justamente nisso, é possível que cada momento difira de outros.

Como parte das condições ontológicas presentes na vida dos indivíduos, existe um traço da consciência na experiência de eles apenas viverem seus atos sem se preocuparem com os seus valores. Da mesma forma, é justo reconhecer que se os indivíduos focam suas atenções para um momento mais reflexivo a partir das suas experiências estéticas, eles entrarão em uma relação de fluxo de tempo incomensurável. Neste ponto, não só uma teoria da consciência de John Searle pode contribuir para um debate em torno da experiência estética, como uma parte do vitalismo de Henri Bergson oferece grandes contribuições – principalmente na constatação de que os indivíduos são capazes de pôr a consciência no fundo das coisas, assim como são capazes de atribuir um tempo durável para as próprias coisas diante de suas experiências.

Dentro da experiência estética, nem todo tempo que dura é racionalmente mensurável; algumas medidas de tempo, além de puramente convencionais, podem ser secundárias na relação entre indivíduo e obra de arte, pois suas divisões e sobreposições, o indivíduo pode ser "um tempo de duas patas, que vai e vem, [...] um devir ambulante" (JANKÉLÉVITCH, 1995, p. 99), que por vezes não objetiva suas experiências estéticas, já que não se preocupa racionalmente com isso. Diante de diferentes condições vivenciadas em torno de uma obra de arte, o embaralhar entre formas, conteúdos e tempos, é extensivo à subjetividade e a objetividade, e são justamente essas possibilidades que guiam a experiência estética para percursos ainda mais complexos e menos resolvíveis sob um conceito como o de *habitus* –, principalmente quando se percebe que as recombinações entre indivíduos e objetos podem ser dar em múltiplos instantes.

Experiências estéticas levam os indivíduos a fazerem um verdadeiro retrospecto em torno de sua relação com uma obra de arte, pois nos mundos artísticos, às vezes é preciso

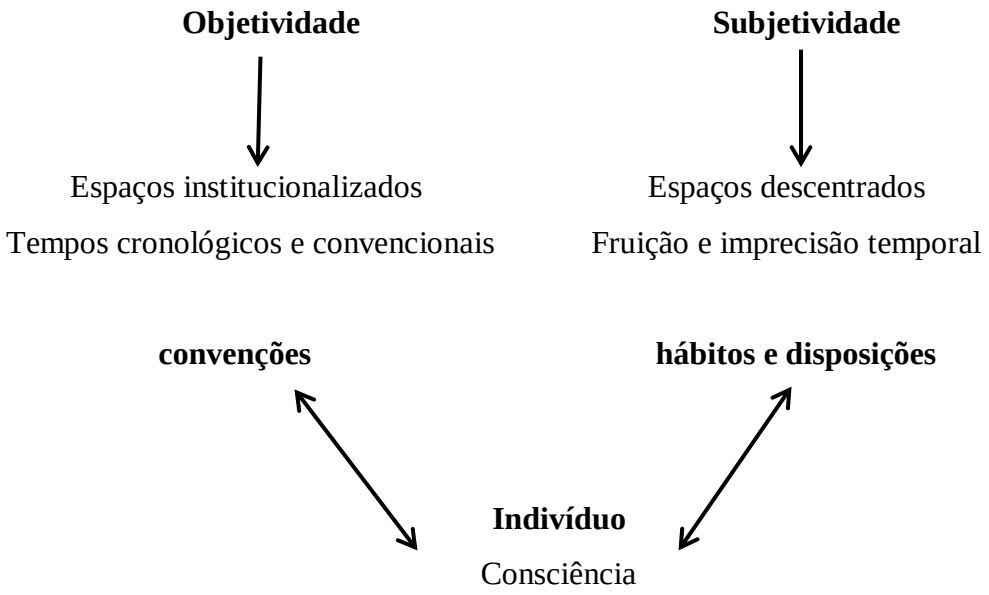
refletir além de viver esteticamente. Assim, a relembrança e a expectativa podem ser atos intencionais inatuais que habitam em permanência o sujeito vivo no agora (DEPRAZ, 2011, p. 70). Mas existem processos diferentes na forma de rememorar e refletir uma experiência a partir dos dados físico-naturais do mundo, como o ambiente, o clima, a localidade, da ação que se volta para pensar questões como a internalidade de uma obra de arte, seu verdadeiro âmago, ou até mesmo *desvelá-la*[7]. Recordar humores, afetos, dores, prazeres vividos ao assistir a um filme comovente, não é somente um exercício impreciso do ponto de vista mental, como também o é, do ponto de vista fisiológico e sociológico. Da mesma maneira, o ato de caminhar sobre um museu e sentir o frio do ar-condicionado enquanto se depara com um quadro, não consiste em um mero dado orgânico do sentido: ele também constitui a subjetividade da experiência e da realidade estética dos indivíduos e que deve ser igualmente reconhecido para o entendimento sobre a relação entre consciência, racionalidade e a formação das disposições estéticas.

Há também (sob uma visão mais bergsoniana) o fato de a experiência estética incluir elementos fundamentais para se relacionar com os indivíduos em um tempo marcado por registros cronológicos, presentes nos relógios e fusos-horários; em marcas objetivas na sociedade. Ao mesmo tempo, há um tempo marcado pelas relembranças, rememorações, *flashbacks*, que conectam as pessoas a um passado e as vincula a um futuro por via das projeções e antecipações; um tempo composto, inclusive, por algo irrecuperável, inefável, que embora intensamente vivido na experiência estética, jamais se torna completamente pensado, verbalizado ou objetivado. De modo análogo, se os dias, as horas, os minutos, os segundos, possuem uma significação coletiva definida e podem situar o julgamento estético, uma parte da experiência estética pode estar fundeada em um tempo incalculável da fruição.

Existe um tempo social e individual, ao passo que também há uma relação temporal que foge à objetividade, isto é, se as disposições são formadas, tanto pelo exercício da memória em retrospecto, alimentado por instituições e tempos mais convencionais, essas disposições também se dão por meio da subjetividade nos tempos e espaços descentrados da fruição imprecisa e até mesmo indescritível. Por isso, mesmo um indivíduo é capaz de escutar uma música ou assistir a um filme sem se preocupar quantos minutos eles demorarão (HALBWACHS, 1968, p. 96; SCHÜTZ, 2012, p. 77).

[7] para tomar aqui um termo usado pela filosofia da arte de Martin Heidegger (2012).

FIGURA 2 – Bases para uma experiência estética na relação tempo-espaço



Fonte: Autoria própria.

Enquanto existem experiências que se interiorizam nos indivíduos, outras compõem traços mais centrais para suas interpretações sobre uma obra de arte. Com o processo de incorporação, adquirido na experiência estética, os indivíduos podem recorrer a mecanismos mais claros para julgar alguma obra de arte e que podem descambar tanto nas interpretações mais técnicas sobre uma produção artística, quanto às possibilidades em eles reconhecerem outras questões mais subjetivas, como, por exemplo, a experiência de seus amores, boas recordações, traumas, tragédias, ou como o exemplo mais específico apresentado por Daniel Barenboim, em um debate com Edward Said:

> Eu conheço gente que simplesmente não consegue escutar Wagner. Uma senhora que foi me cumprimentar em Tel Aviv [...] disse: "Como você pode tocar isso? Eu via a minha família sendo levada para as câmaras de gás ao som da abertura de *Meistersinger*. Por que eu tenho de escutar isso? Resposta simples: ela não tem que escutar isso [...] Portanto, a minha sugestão na época foi que a orquestra, que estava disposta a tocar Wagner, não o tocasse nos concertos de assinatura, em que um velho e fiel assinante da Filarmônica de Israel seria obrigado a escutar algo que não queria escutar (BARENBOIM apud BARENBOIM; SAID, 2003, p. 113).

As questões acima revelam que a incorporação de componentes da estética se articula com elementos subjetivos, importantes para a fruição entre o indivíduo e a arte não estar completamente enquadrada pelas relações objetivas, apenas mais rígidas e formais do mundo.

Isso ocorre porque a experiência estética se faz também dentro de tempos incalculáveis, sentimentos inefáveis que se perdem no *aqui* e *agora*, como também se reatualiza na própria imprecisão da memória, exercitada pela consciência dos indivíduos. Como bem afirmou Clement Greenberg, "há inúmeras coisas a respeito da arte que não podem ser transpostas para as palavras nem para o discurso, mas que existem mesmo assim" (2013 p. 87).

2.5 O *habitus* em Pierre Bourdieu e o conceito de ator

A noção de *habitus* em Bourdieu diferencia ontologicamente um *agente* de um *ator* ou de um *sujeito*. Isso ocorre pelo fato de a teoria bourdieusiana afirmar que as concepções de sujeito conduziriam a simples epifenômenos controlados por uma forte estrutura, onde o conceito de ator apenas sugeriria um elemento amplamente performático para resumir as condutas dos indivíduos. Como alternativa, o *habitus* aparece em combinação com a noção de *agentes*, sustentados pela existência de um princípio gerativo e unificador de características intrínsecas a uma posição e um estilo de vida. Em outras palavras, o *habitus* aparece recodificado nas escolhas de pessoas que agem sob a influência de bens e práticas e implicam valor e distinção. Na explicação de Bourdieu, é "a *estrutura das relações objetivas* entre os agentes que determina o que eles podem e não podem fazer" (BOURDIEU, 2004a, p. 23) – seja quando envolvem pressões que levam os agentes a não praticarem certas ações, seja quando autorizam aqueles reconhecidos para agir de maneira aceita e legitimada pela sociedade.

No entanto, é possível contrariar a dispensa de Bourdieu pela noção de agente, caso se questione qual conceito de *ator* a sociologia pode nos oferecer. Em primeiro lugar, não apenas a sociedade, como os seus aparatos artificialmente construídos podem ser atores, porque os atores não agem estritamente, ou "representam" (em um sentido mais interacionista); eles também *atam* e possibilitam uma série de relações sociais. As condições de atar são parte das pessoas, mas podem compreender também os objetos, desde pedras, arco-íris, mares e nuvens, uma vez que todos estes fazem parte da própria experiência estética. Contudo, é importante ressaltar que admitir os humanos e não humanos como atores, não é o mesmo que pô-los em um mesmo nível e em um processo de simetria radical.

Não é preciso entender os não-humanos como meras projeções simbólicas e dependentes, por completo, do indivíduo. Aqui, podem-se reafirmar pontos destacados na introdução desta tese: que os objetos da natureza existem antes de nós, e muitos deles independem do nosso controle para existirem; entretanto, após uma experiência estética entre

os indivíduos e os objetos, é a racionalidade dos atores humanos que definirá o percurso dos julgamentos estéticos. É possível ver, por exemplo, que o pôr-do-sol é inegavelmente um fenômeno da natureza, enquanto a opinião de alguém de que "o pôr-do-sol é belo", diz respeito a um desdobramento da racionalidade.

Em tempo, é válido lembrar do famoso exemplo do arco-íris, encontrado em John Austin (2004, p. 10), a partir do qual, em vez de apenas ser tido como um dado dos sentidos ou um fenômeno da ilusão (por se tratar de uma refração da luz), antes de alguém ver qualquer arco-íris, outros elementos como o vapor de água, luz e o ar já existiam fisicamente e de modo independente da interferência biológico-humana. Então, mesmo que o arco-íris não se torne simetricamente igual aos indivíduos, por outro lado, quando a consciência o experiencia, parte da compreensão de mundo e as bases para um julgamento estético de um indivíduo serão alteradas, sobretudo no sentido de atar uma relação social, dentro da qual o arco-íris pode ser visto como um tipo de ator.

Somado à importância que muitos objetos têm na formação das disposições e julgamento estético dos indivíduos, também é interessante considerar que o próprio corpo biológico pode encontrar novas possibilidades nas mediações com esses mesmos objetos, e fornecer mais condições para a objetivação de algumas práticas sociais. Por seu turno, os objetos não devem ser apenas reduzidos às suas dimensões físicas, materiais e naturais, haja vista a existência de outras possibilidades para sociabilidade, pautadas pela sintaxe e semântica dos indivíduos. Igualmente, se há uma consciência biológica, ela mesma se desdobra em condições sociais capazes de ultrapassarem quesitos materiais. Exemplificando, uma pintura, filme ou peça teatral, podem se tornar constitutivos nas disposições quando passam a se interiorizar na memória dos indivíduos e são combinados por valores sociais e algumas convenções, presentes na linguagem.

7 – *Existem obras de arte que habilitam condições para o julgamento estético, como também habitam a consciência e inscrevem parte do próprio passado da sociedade nos indivíduos*.

Muitos objetos são atores porque não se separam das pessoas; na verdade, se conectam a elas e as ajudam na composição de suas memórias para balizar vários modos de julgamento e interpretações a partir de uma experiência estética.

8 – *Um objeto socializado é indispensável para a consciência, e assim sua memória, socialmente orientada, se articula com a memória pessoal. A memória socialmente orientada, e a memória pessoal, são indissociáveis.*

Um dos quesitos complicadores em Bourdieu aparece quando os agentes estão sob constantes estados de adaptações, em decorrência das pressões marcadas em um espaço social. Essa posição reduz a importância de entender os indivíduos por meio de outras possibilidades, como a própria efetividade da comunicação e sua maior independência ante um eixo da distinção. Com a noção de *habitus*, há uma generalidade e geratividade que endossam as condutas individuais como se fossem fruto de imperativos e de meros arbitrários culturais. Como alternativa, é importante buscar outras bases no mundo empírico e contingente, tão praticado e não menos presente, no cotidiano dos atores sociais. Isso só pode ser bem efetivado, caso a noção de *habitus* seja substituída pelos *hábitos* mais ordinários, além de a noção de *atores* ser assumida no lugar da de *agentes* (ao menos como esta é tratada em um modelo como o bourdieusiano).

Ao enquadrar os seus agentes em uma inevitável estrutura da vida material, o *habitus*, em Bourdieu, embora pretenda explicar a natureza do conflito e da mudança social, não lida amplamente com outros aspectos constitutivos da vida social e dos mundos da arte –, por exemplo, o voluntarismo, a identidade e a contingência, nas práticas de um ator social. O *habitus* se torna problemático quando aplica uma sociologia do senso comum e como se quaisquer *slogans* como *cultura popular* ou *contracultura* apenas significassem modos de padronização e de uma dominação por via dos discursos e práticas. Nessa mesma lógica, as próprias relações sociais não seriam centralmente simbólicas, mas os símbolos seriam também mercadorias instrumentalizadas pela ação.

Bourdieu revela com o *habitus* e o seu conceito de agentes, que os consumidores se valem de objetos estéticos para simplesmente encontrarem na arte, televisão, música, carros e esportes, uma forma de luta de classes apenas recodificada sob outros nomes (ALEXANDER, 1995, p. 177). Mas essa posição imprime uma visão de mundo problemática e de urgentes reformulações. Some-se a tudo isso, o fato de um oxímoro em Bourdieu, o da "estratégia inconsciente", ser basicamente usado para reduzir a ação dos indivíduos sob o efeito objetivo dos campos. Esses movimentos legam um determinismo arriscado, visto que o *habitus* bourdieusiano se mostra insuficiente para explicar como as figuras de Jesus Cristo, Mahatma Gandhi, Martin Luther King ou Dalai Lama produziriam suas ações ou acionariam suas disposições, senão como frutos de "estratégias inconscientes". As lentes do mundo

bourdieusiano, repletos de oxímoros e que levam a reduzir os indivíduos aos problemas da reprodução, se complicam ainda mais, diante da seguinte crítica de Bruno Latour:

> Para uma costureira da *haute couture*, não é a mesma coisa cortar um veludo grosso e brilhante ou dizerem que ela faz uma visível "distinção social". Para o adepto de um culto, não é a mesma coisa estar ligado à existência de uma divindade e dizerem que ele adora um fetiche feito de madeira. A substituição do social por outra matéria parece, para cada ator, uma perda catastrófica contra a qual se deve resistir de modo inflexível – e com razão! (LATOUR, 2012, p. 137).

Nas análises sobre a estética em Bourdieu, o *habitus* se traduz em uma tentativa de mediação entre *eidos* (um sistema de esquemas lógicos) e *etos* (um sistema de esquemas práticos / axiológicos); portanto, o *habitus* serve para a interpretação do mundo social por via do argumento de que todos os princípios de escolha dos agentes são incorporados, empostados e dispostos no corpo dos agentes. Bourdieu também distingue aqui *etos* de ética, por considerar o primeiro uma condição para o inconsciente e para os esquemas internalizados / princípios e valores individuais, que são frutos de predisposições, "guias e governos" para a prática (ASIMAKI; KOUSTOURAKIS, 2014, p. 124). Assim, o emprego de um *habitus* para a estética, só se torna possível pelo fato de o indivíduo estar inscrito em um espaço social ligado por valores, categorias de percepção, esquemas classificatórios e bases para os seus julgamentos, através das quais ele não se torna alguém "indiferente".

O *habitus* confere aos agentes bourdieusianos um gosto que permite "estabelecer diferenças, distinguir, discernir – entre uma reprodução e um quadro ou entre Van Gogh e Gauguin" (BOURDIEU, 2013c, p. 23). Nessa visão, seria preciso pensar então em termos de *habitus*, porque, embora as práticas e os julgamentos estéticos não devessem ser reduzidos ao interesse e nem ao cálculo racional, ao mesmo tempo, as condutas aparentemente desinteressadas não estariam livres de interesses sutis e camuflados. Por exemplo, os gestos, as maneiras de caminhar, de falar, seriam, além de processos corporais, valores, cujas forças se tornariam decisivas para as posições sociais do indivíduo. Como desdobramento, o *habitus*, para Bourdieu, seria aquilo capaz de ser incorporado de maneira durável e permanente, onde o corpo se localiza na imanência de um mundo social, entenda-se, um imenso reservatório de violência acumulada, que se revela quando se obtém as condições necessárias para o seu cumprimento (BOURDIEU, 2013a, p. 136).

Em contraponto a esses traços de Bourdieu, é preciso repensar de que maneira as disposições estéticas de um indivíduo podem se articular com situações de contingência. Ou dito de outra maneira, como diferentes disposições e hábitos podem ser acionados em ações

ligadas à estética? Além de isso demandar o conceito de atores, no lugar do de agentes, parte importante dessas questões pode ser melhor elucidada em exemplos descritos por Howard Becker e Robert Faulkner (2009). Esses autores, além de acadêmicos, possuem uma relação de longa data com o *jazz* e a aproveitarem para investigar uma situação mais delicada e que pode ajudar a pensarmos a experiência e o julgamento estéticos a partir da seguinte questão: "como os músicos tocam juntos?".

Becker e Faulkner demonstraram, por exemplo, que vários acordos podem ser estabelecidos *ad hoc* se os músicos acertam *em cima da hora*, qual música cada membro da banda deve sugerir para se tocar no momento do *bis* de uma apresentação. Em várias situações de julgamento e decisão estética como as descritas por eles, certas músicas devem ser conhecidas por todos os integrantes, pois para eles dedicarem uma última música para se tocar, é preciso elegê-la somente após o consenso entre todos os integrantes da banda e em um conjunto de racionalidades mais específico. Evidentemente, nesse tipo de sociabilidade, os patrões dos restaurantes e bares, onde esses músicos de *jazz* tocam também se valem de suas disposições para interagir com a banda, e por isso, muitas vezes chegam a sugerir músicas que os próprios músicos acabam negociando para tocarem ou não.

Notemos que decisões entre os músicos donos das casas noturnas de *jazz*, demandam julgamento por parte desses atores que percorrem aspectos como a dificuldade técnica de se tocar um tema, além da provável recepção do público que ali está. Essas microrrelações de barganha também revelam para os músicos, se determinado patrão é muito ou pouco rigoroso. Um dos sinais que pode aliviar as tensões entre eles pode ser usado quando o dono de um estabelecimento promete um drinque extra "por conta da casa", caso os músicos toquem o que ele lhes pediu. Após ter tocado em vários casamentos também, Becker demonstrou que outros motivos relacionados à etnia das famílias dos noivos, muitas vezes acabavam por pesar para que os músicos escolhessem quais temas a serem tocados. Como disse Becker, se os músicos tocassem em uma boda italiana, deveriam se preparar para executar *Torna a Surriento*; *O Sole Mio* e tarantelas que agradavam os mais velhos da festa; enquanto que para um casamento polonês deveriam ensaiar algumas polcas.

Todos esses elementos citados por Becker e Faulkner, redefinem uma série de aspectos variáveis e circunstanciais para o julgamento estético dos músicos, a ponto de um conceito aparentemente mais rígido, quando explicado por uma sociologia bourdieusiana, como o de "repertório de jazz", ser recombinado pelos ajustes mais situacionais dos atores e de misturarem-se com canções populares, músicas étnicas e algo mais que os músicos podem aprender através de suas experiências adquiridas quando tocam em público (BECKER, 2002a,

p. 115; BECKER; FAULKNER, 2010, p. 16). Essas abordagens são fundamentais para uma teoria do julgamento estético por considerarem os indivíduos como atores, partindo também de casos encontrados nas experiências mais situacionais dos músicos –, o que leva a pensar que é possível entender os diferentes métodos de estocagem conforme diferentes habilidades de uma pessoa para aprender certas canções e consequentemente, incorporar estas obras de arte para a sua disposição estética.

As improvisações, presentes nos gestos, condutas e julgamentos estéticos, não precisam ser governadas por estruturas e por meras inércias, mas podem se abrir e reabrir dentro de decisões mais contingentes, situacionais, circunstanciais e muito mais específicas do que boa parte das demonstrações feitas por Bourdieu a partir do seu conceito de agentes. Pensando os indivíduos como atores sociais e racionais, é possível notar ainda, como algumas decisões diferem entre si em momentos mais específicos, por consistirem em efeitos de uma relação entre indivíduo e objeto. Neste sentido, se um indivíduo pode ouvir repetidamente a mesma faixa de uma canção, usando um fone de ouvido conectado a um telefone celular, a sua decisão de parar de repeti-la, pode se dar por diversas razões, por exemplo, não pelo fato daquele indivíduo ter "enjoado" de ouvir aquela canção, mas simplesmente porque os seus ouvidos já estão cansados. Por outro lado, o mesmo indivíduo pode mudar a posição dos discos em sua estante, não porque ele deixou de *gostar* dos seus discos anteriores, mas porque ele comprou discos mais novos e está mais interessado, naquele momento, em desfrutar da novidade de tê-los, ouvir, tocar e observar os seus encartes.

Decisões e práticas acima vistas revelam a importância em considerar como atores, os indivíduos e os objetos, sobretudo pelas maneiras de se associar e atarem suas experiências com a estética. Já em termos do julgamento estético, é possível notar que embora lidem com objetos estéticos, os atores não estão a reboque de estratégias meramente distintivas e transponíveis, descritas pelo *habitus* e propostas pelos escritos de Bourdieu. A experiência estética se dá no entre atores humanos e não-humanos, mas o julgamento estético só é possível porque os indivíduos o aplicam sobre diferentes momentos e decisões marcadas pela racionalidade. Após esta seção apresentar a importância do conceito de ator para uma teoria social sensível à consciência e à racionalidade, é preciso agora discutir outros desdobramentos nas suas relações entre indivíduos e a legitimação na arte.

2.6 Sobre a legitimação do julgamento estético em Pierre Bourdieu

Na visão de Bourdieu, a arte não se faz isoladamente pelo artista, pois mesmo que o processo criativo de uma obra de arte possa receber um tipo de assinatura individual, é preciso que outros indivíduos e instituições referendem a construção dessa mesma obra. Sejam eles críticos, diretores de galeria, produtores, jornalistas, e, mesmo que não interfiram diretamente na criação material de uma obra de arte, os agentes podem desempenhar importantes papeis na produção de *valores* e certas formas de reconhecimento artístico. Para Bourdieu, pode-se afirmar, portanto, que a crença no valor da arte e do artista está no fundamento de todo jogo artístico (BOURDIEU, 2009b, p. 127) em um processo que leva a sociologia bourdieusiana considerar que os modos práticos de promoção de uma obra de arte estão inegavelmente vinculados à produção de aspectos ideológicos da obra de arte. Tudo isso ocorre porque as releituras e recombinações feitas pelos consumidores da arte estão intimamente ligadas aos processos de classificação, comentários, reproduções, combates, conhecimentos e posses (BOURDIEU, 2008a, p. 98).

Uma vez que a produção de significados é indispensável para a legitimação de um objeto artístico, todo um sistema de regras, transmissões e difusões da obra de arte torna *consagrada*. Bourdieu afirma que, ao se fazer nos atos, gestos, manifestações, inter-relações e interações, uma obra de arte também é feita por *clins d'oeil* –, piscadelas, referências silenciosas, ocultas e reforçadas pela habilidade de um artista mencionar outros artistas ou até mesmo ignorar alguns de seus precursores. Em contrapartida, o artista não faz o seu nome isoladamente, pois os seus críticos, *marchands*, diretores e consumidores, são capazes de colaborarem para o conhecimento e reconhecimento do seu nome, além de disporem de recursos para a consagração de vários objetos do mundo, quando lançam sobre eles a chancela de "artísticos".

Para sustentar esses tipos de argumentação a respeito da legitimação, e tomando como base para isso, o julgamento estético, Bourdieu também recorreu a bases em Max Weber, principalmente diante da afirmação de que a demanda por legitimação de uma classe dominante só se torna possível porque os intelectuais são capazes de produzir uma "teodiceia de seu próprio privilégio". Nesse processo, as condições de legitimação de uma obra de arte aparecem quando os próprios indivíduos estão convencidos de agir unicamente por determinações intelectuais (BOURDIEU; DELSAUTT, 2008b, p. 175). Por extensão, a figura do crítico autorizado se torna uma das expressões mais fortes do julgamento estético, na arte do Ocidente, e ao mesmo tempo, o crítico se faz naquele que é profundamente legitimado

entre o seus pares e por isso, a sua crítica, ao se tornar legitimada, é capaz de funcionar como um *porta-voz* para chancelar a opinião pública acerca de um trabalho artístico e até mesmo de incorrer a certos riscos ao se aventurar em novos julgamentos fora do seu próprio repertório mais confortável.

O impacto dos processos acima descritos pode garantir condições fundamentais para o julgamento estético, tais como considerar a obra de arte como novidade ou como velharia. Ao mesmo tempo, o programa estético de um trabalho artístico precisa se relacionar intimamente com a produção de seus valores, pois para legitimar uma obra de arte, é necessário manejar formas e conteúdos estéticos como valores econômicos e sagrados, segundo Bourdieu. Então, uma vez que a circulação da arte é indissociavelmente física, econômica e simbólica, suas obras se tornam fontes de um valor, de lucro e daquilo que Bourdieu toma como *mais valia simbólica*. Assim, é a partir do reconhecimento garantido pelos seus apreciadores, críticos e consumidores, que a legitimidade de um trabalho artístico se torna socialmente mais completa, sobretudo quão mais longo for o ciclo de sua consagração (BOURDIEU; DELSAUTT, 2008, p. 170).

Mediante questões envolvendo o valor e a legitimação das obras de arte, Bourdieu também considerou o impacto da apreensão e apreciação de um trabalho artístico como efeito marcante na formação do *habitus* dos espectadores, fundamentadas através de *normas* e *convenções*. Neste ínterim, as normas e convenções seriam importantes porque orientam a relação do espectador com as obras de arte, e ambas estão situadas em determinados quadros históricos e sociais que possibilitariam ao espectador se colocar em condições de apreensão e apreciação de uma obra de arte e também de conformidade para com ela e com sua legitimação.

Na perspectiva bourdieusiana, as condições que marcam o indivíduo, ainda trazem consigo um forte elemento de classe, indispensável para as relações e para a legitimação da obra de arte. Se os indivíduos de classes menos favorecidas, por exemplo, sempre reconhecem (direta ou indiretamente) a legitimidade das formas e conteúdos artísticos, isso revela um vínculo direto com a constituição de regras movidas pela cultura legítima, a ponto de os indivíduos desapossados de *habiti* necessários, passarem uma vida completa sem contestar certas formas de arte, tampouco disporem de quaisquer condições legais para aplicar novas regras de legitimação ou para modificar a legitimidade dessas regras postas.

> A obra de arte considerada enquanto bem simbólico (e não em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código

> historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo (BOURDIEU, 2007b, p.283).

No processo de legitimação e consumo de uma obra de arte, outro aspecto como a educação escolar se torna fundamental. Esse tipo de educação transmite modos de julgamento e reproduz a distinção entre aquelas obras de arte consagradas, em detrimento daqueles consideradas "ilegítimas", e nesse processo, um lugar como o da instituição escolar (sobretudo personificada na figura do professor e da direção pedagógica) executa um dos mais intensos monopólios em torno da legitimação de obras canônicas e fundamentais para a escolarização dos indivíduos. Dentro desses pontos, a sociologia bourdieusiana exemplifica na disciplina de literatura, oferecida pela escola da França, um lugar onde se criam e recriam tensões de legitimidade, na medida em que a Escola classifica aquilo que é "clássico" em oposição àquilo que possui menor valor, quando se trata, por exemplo, de um *best-seller* (ou supostamente, uma obra de menor teor estético, diante de outra considerada mais profunda). Nessa linha explicativa de Bourdieu, os juízos em torno de uma experiência estética não operam livremente, porque são ajustados pelos professores em sala de aula, assim como em seus programas curriculares e suas ementas.

> As significações que participam da esfera da legitimidade têm todas em comum o fato que elas se organizam segundo um tipo de sistematicidade particular, elaborada e inculcada pela Escola, instituição especificamente encarregada de transmitir, graças a uma organização metódica do aprendizado e do exercício, os saberes organizados e hierarquizados (BOURDIEU, 2010, p. 136).

Os elementos que engendram a legitimação, em Bourdieu, são combinados com a constatação de que uma obra de arte depende do indivíduo, de sua fruição e também de uma *imagem pública* construída. Então, a estética aparece vinculada aos modos de percepção historicamente constituídos, mutáveis e fornecidos por meio da formação social. Para Bourdieu, a obra de arte seria feita ao menos "duas vezes": primeiro, pelo seu produtor, depois pelos seus consumidores, de modo que compreender a formação dessa obra de arte depende de uma investigação da história dos *instrumentos de percepção* necessários para a formação dos *instrumentos de produção* capazes de conferirem aos objetos e experiências estéticos, a condição de obra artística. Some-se a isso o argumento dos escritos de Bourdieu de que os instrumentos necessários para a legitimação dos trabalhos artísticos são desigualmente distribuídos, sobretudo em uma sociedade divida por classes.

Seguindo uma linha de raciocínio proposta por Bourdieu, veremos que as competências de um indivíduo julgar esteticamente só existem na relação com o conjunto dos instrumentos de apropriação da obra de arte, necessários em um dado momento do tempo histórico, e disponíveis apenas para aqueles dotados de *habiti* reconhecidos como legítimos para a verdadeira compreensão social de uma obra de arte. Porém, o foco prestado por Bourdieu sobre as questões da desigualdade para a legitimação da arte e para a reprodução do *habitus*, é uma consideração que traz limites para tratar de temas fundamentalmente utilizados pelos atores e suas racionalidades, como, por exemplo, seus processos de interpretação. Por isso, é preciso expor algumas discussões mais atentas sobre o impacto dos processos interpretativos dos indivíduos para uma reflexão em torno do julgamento estético.

2.7 Sobre as interpretações nos julgamentos estéticos dos atores sociais

É verdade que a noção de *habitus* promovida por Bourdieu contribui para o entendimento de condições da prática, quando estabiliza as bases de condutas individuais (OLIVEIRA, 2007, p. 213). Tal noção também contribui em parte para não ver a sociedade sob uma pura visão voluntarista / espontaneísta, como se as regularidades das formas não fossem socialmente necessárias. Ocorre que, em Bourdieu, uma obra de arte varia quando a sua *legibilidade* se relaciona com a interferência dos criadores de épocas / sociedades específicas, o que indica que a produção artística está sempre codificada por um conjunto de influências que precedem à própria obra de arte. Dessa forma, a presença de condições históricas, aparece na perspectiva de Bourdieu, como fundamental para garantir as categorizações daquilo considerado *clássico* e para que outros indivíduos consigam, às vezes, certo tipo de *ruptura* na arte; e isso só é possível quando determinadas quebras estéticas reivindicam uma nova *gramática gerativa* das formas, ou seja, novas expressões artísticas que começam a marcar suas diferenças diante de outras tradições estéticas anteriores.

Bourdieu também reconhece a existência da experiência interna e da resposta emocional sobre a obra de arte –, experiência que, para ele, constitui uma chave para o entendimento da própria arte (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 81). Porém, na sociologia bourdieusiana, a experiência interna nunca aparece descolada do meio sociohistórico, um componente indispensável para as práticas de qualquer agente, visto que as diferenças marcadas pela antiguidade / notoriedade, bem como o grau de consagração das obras artísticas, devem ser relacionadas com níveis de legitimidade necessários para constituir a obra de arte sobre *valores* simbólicos.

Diante das condições objetivas e sem descolar a internalidade da obra e sua subjetividade das forças sociais, Bourdieu reitera que o ato de interpretar está intimamente ligado ao ato de decifrar e, portanto, de legitimar o objeto artístico. Através da interpretação, é possível então, que o indivíduo julgue adequadamente a obra de arte porque recebeu algum tipo de *entraînement scolaire*. Em outros termos, Bourdieu situa sua visão sob os argumentos de que julgar esteticamente é um processo formalizado pelo valor, intensidade, assim como as modalidades mais pedagógicas da comunicação social, que carrega códigos marcantes em uma cultura. Seguindo esta visão, a obra de arte é vista como uma espécie de *opus operatum*, uma obra que se transforma em totalidade quando canonizada, e se desgarra de seu tempo mais imediato quando passa a ocultar o seu *modus operandi*, isto é, sua maneira de operar no mundo, capaz de escamotear e deixar para segundo plano, o modo sob o qual foi produzida e disseminada.

Sem abrir mão de outros pontos, em Bourdieu, a produção de uma obra de arte também é dotada de materialidade, mas, ao mesmo tempo, é preciso lembrar que os trabalhos artísticos nem sempre se concentram na figura do artista ou de sua obra, porque dependem, em níveis mais efetivos, de outros elementos simbólicos, movidos por toda uma história da arte e de suas obras que se tornam importantes para a produção do valor simbólico, econômico e artístico, assim como são auxiliados por críticos, editores, galeristas, museus e academias. Esses pontos são objetivamente necessários para a formação de um *habitus* competente em sua maneira de julgar esteticamente, segundo Bourdieu. E para tanto, é preciso que muitos indivíduos absorvam parte da *crítica* sobre a obra de arte, uma vez que ela ocupa uma série de espaços significativos e interessantes para o julgamento estético.

Explicando de outra maneira, a existência é importante para a formação do *habitus*, porque habilita certos indivíduos a interpretações socialmente corretas e exitosas, ao considerar de maneira positiva ou negativa, as obras de arte. Dentro desse processo, ainda é possível que a presença, não só de uma crítica, como também de críticos especializados ou reconhecidos já carreguem indicadores fundamentais para a interpretação mais adequada da obra de arte e, portanto, para o seu julgamento estético.

A marca de uma produtora, a nota suplementar de um crítico, contida em uma embalagem de um filme, ou na orelha de um livro –, todos estes serviriam à teoria de Bourdieu, como exemplos que fazem parte da "estrutura das relações objetivas", entre a produtora, o crítico e a editora; assim como suas relações entre os termos técnicos e estéticos e as "taxonomias" vigentes no meio de um ambiente da crítica. Exemplificando, as classificações do cinema, usadas para enquadrar certos filmes como *Thriller*, *Spaghetti*

Western, *Science Fiction*, ilustram como existem termos usados para chancelar e situar objetivamente o julgamento de uma obra de arte. Em Bourdieu, eles servem, portanto, como marcadores sociais para o julgar estético e para a formação do *habitus* de um indivíduo.

O *habitus* que aparece como um corpo socializado garante que uma obra de arte funcione sob um tipo de representação para formar o próprio *habitus* e para corporificar significados nos indivíduos. Justamente por tais motivos, a intepretação da obra da arte é considerada uma das principais chaves para o julgamento estético, na teoria de Bourdieu. Dentro dessas questões, um dos esforços bourdieusianos aparece em sustentar que o julgamento estético não deve ser entendido como *jouissance*[8] (ou seja, aquilo que torna o contato do indivíduo com a obra de arte produto da mera expressão da *aisthésis*), e nem apenas como *deleite* (aquilo que supõe a degustação do indivíduo basicamente por meio do saber).

9 – *Os indivíduos lidam com objetos artísticos porque suas disposições são expandidas de um plano da fruição para o de uma interpretação.*

O termo *interpretação* indica aquilo que é intimamente ligado aos hábitos dos indivíduos, ou seja, às suas práticas mais regulares e fundamentais para o direcionamento da consciência sobre a experiência estética e, portanto, a obra de arte. Note-se que a interpretação, ainda não é a definição dos objetos pelos indivíduos, mas se dá no momento em que indivíduo, corpo e objeto se embaçam, assim como os seus processos de produção de valor e legitimação da obra de arte se encontram para além de justificativas, experiências e relatos exclusivamente institucionais (escola, crítica especializada, museus, galerias). Construindo uma sequência, tem-se, portanto:

Experiência estética → Interpretação → Julgamento estético

10 – *A experiência consiste no evento primeiro, que traz o contato entre indivíduo e obra de arte; enquanto a interpretação, diz respeito aos ajustes dos seus hábitos, e o julgamento, as suas decisões racionais para a formação de opinião e crítica em torno dos trabalhos artísticos.*

[8] "(o termo privilegiado da teoria francesa) que estilhaça o sujeito, que o entrega ao fragmentário e ao fluido" (FOSTER, 2014, p. 194).

Na teoria da arte, é sabido que objetos, à primeira vista prosaicos (como espelhos, latas e urinóis), se fazem obras de arte por meio de suas transfigurações, de suas mudanças estatutárias e pela reelaboração de seus usos e leituras mais costumeiros. A interpretação tem grande papel a ser jogado nesse processo, a ponto de ser necessária para ajustar os hábitos daqueles indivíduos que precisam ver que um objeto tornado artístico, como o escudo oriental de torneio pintado por Caravaggio (FIG. 3) se torna objeto de contemplação no museu, porque pouca coisa tem em comum com um escudo usado efetivamente para um torneio (LONGHI, 2012, p. 45). De modo análogo e com um exemplo mais contemporâneo, mesmo no trabalho feito em um prato, por Vik Muniz (FIG. 4), é fundamental julgar que o macarrão ali contido não é mais uma simples massa para refeição.

FIGURA 3 – Escudo oriental de torneio, pintado por Caravaggio (c. 1597).

Fonte: LONGHI, R (2012)

FIGURA 4 – Medusa Marinara (*after Caravaggio*), composta por Vik Muniz; 1999.

Fonte: Museum of Modern Art[9].

[9] Disponível em: <http://www.moma.org/explore/inside_out/2010/11/30/making-myths-from-the-mundane>. Acesso em: 15 ago 2015.

Todo esse debate a respeito das interpretações e dos julgamentos estéticos leva a crer que a arte não consiste na simples imitação das coisas naturais, porque ela cumpre a função ainda mais específica de imprimir valor e legitimação. Nisso, é possível concordar diretamente com Bourdieu, pois se imitar a *physis* fosse apenas o necessário para se fazer a arte, então, o sol, o céu e as flores, já bastariam por si mesmos para os atores sociais. Justamente por esses motivos, é legítimo pensar a importância do *artifício*, naquilo que é produzido na relação entre os indivíduos e os objetos e que além de transcender o mundo físico e natural, promove novas leituras no mundo social.

Em Bourdieu, as produções artísticas não estariam separadas da sociedade, ou simplesmente se tornariam *a posteriori* a sociedade. Elas, na verdade já *são* a sociedade (HEINICH, 2008, p. 61) e isso só se torna possível graças à condição de a arte demandar a necessidade do *habitus* e acenar para a importância da historicidade e socialização da obra de arte, fornecidas diretamente por um sistema escolar que habitua os indivíduos ao julgamento de determinados objetos como artísticos. Contudo, a crítica desta tese aparece em considerar que a abordagem bourdieusiana enfatizou o peso dos elementos arbitrários e culturais, colocados pelas instituições de poder em movimentos que comprometem outras análises que visem a pesquisa sobre a interpretação e o julgamento estético para além dos determinismos formais, conteudísticos e institucionais, presentes na sociedade e na cultura.

É verdade que se os contemporâneos de Giotto, quando espantados com o realismo de suas pinturas, somente viram homens, mulheres e anjos –, ao passo que hoje, existem estudiosos e consumidores de obras renascentistas capazes de reconhecer esses trabalhos através da "maneira de ver à Giotto" (DANTO, 2010, p. 85) –, é porque existem profundas diferenças das disposições históricas em interpretar e finalmente julgar a obra de arte. Bourdieu tem razão em chamar atenção para o impacto que a história pode causar nos julgamentos estéticos. Mas é importante observar também outros pontos curiosos: passados tantos séculos após a criação de Giotto, ainda é possível que muitas pessoas continuem a ver apenas homens, mulheres e anjos, porque não estão familiarizadas para interpretar esses símbolos a partir de "uma maneira de ver à Giotto"; some-se a tudo isso, o fato de milhares de pessoas provavelmente desconhecerem quem ele foi ou o que fez e pelo menos precisarem buscar no *Google* para saber quem realmente foi Giotto.

Observe-se ainda outro caso mais pontual e intrigante para pensarmos a intepretação e seus processos da consciência. Imagine que alguém pediu a uma pessoa que entrasse em um apartamento e retirasse de lá todos os instrumentos musicais que encontrasse. Além de várias pessoas decidirem trazer uma combinação diferente de instrumentos, esse exemplo se torna

ainda mais complexo se pedíssemos a Hermeto Pascoal para tirar alguns instrumentos musicais daquele apartamento, pois enquanto muitas pessoas poderiam interpretar que guitarras, violões, teclados, gaitas e flautas, seriam instrumentos e que deveriam retirá-los do apartamento, Hermeto Pascoal poderia sair com todos esses objetos citados, além de batedeiras, liquidificadores, roupas e garrafas. Por um lado, este exemplo dá razão ao argumento de Bourdieu de que as diferenças interpretativas não ocorrem em um vácuo social, pois a educação estética além de diferente entre uma pessoa e outra, não deixa de demarcar as assimetrias sociais. Contudo, esses exemplos não devem ser reduzidos apenas ao entendimento de que interpretar e consequentemente julgar alguns objetos e situações apenas depende de elementos relacionais do mundo social. As decisões diferentes, aqui levantadas, não resultam de questões centralmente relacionais, mas de decisões racionais, embasadas pela consciência, bem como seus hábitos de ação e de disposição para uma estética.

11 – *Se é possível conferir valor e legitimar certas obras, isso acontece porque elementos como agonia, fantasia e prazer, por exemplo, não são simples efeitos de uma cultura arbitrária, mas são partes integrantes de uma mudança ontológica da obra de arte e de suas combinações / recombinações situacionais.*

Com efeito, as situações artísticas movem a ontologia dos objetos e os transformam, a ponto de muitas pessoas poderem lidar sob uma maneira mais confortável com seus prazeres, que seriam vistos sob suspeita e até censurados por elas mesmas e por outras pessoas, caso não estivessem sob operações estéticas e artísticas. Por exemplo, gostar de ver uma cena de decapitação em um filme de terror, ou admirar a imagem de Holofernes na tela de Cranach (FIG. 5) não significa que alguém deseje a extensão desses tipos de prazeres em toda a vida social, ou que lide com a fantasia para marcar um tipo de distinção classista, a todo o momento (inclusive sem se dar conta disso, como supõe Bourdieu em *A Distinção*). Justamente por essas diferenças, que podem existir, como podem ser dispensadas em determinadas situações, que a interpretação deve ser vista de maneira versátil e menos redutível à objetividade do *habitus* e das estruturas sociais.

FIGURA 5 – Judite com a Cabeça de Holofernes. Pintura de Cranach, o Velho (c. 1530).

Fonte: The Metropolitan Musem of Art[10]

A variabilidade das interpretações nas obras de arte, não foi devidamente tratada em uma sociologia como a de Bourdieu. Nela, não fica claro como vários artistas que gostam de diluir fronteiras entre as coisas e os modos pelos quais podemos lidar com elas, podem ser explicados, a não ser, sob o ponto de vista da distinção social e das disputas em um campo artístico. Em mundos da arte, marcados por trabalhos que buscaram superar a divisão entre a arte e a vida, a mente e o corpo, houve um tipo de renovação, tanto da história como também da filosofia da arte (DANTO, 2005, p. 10), o que se estende à intepretação dos próprios indivíduos, pois se a arte não é necessariamente uma imitação e reprodução das instituições / convenções sociais, é porque, essa mesma arte não precisa, paradoxalmente, se distinguir a todo momento das coisas reais.

Ao mesmo tempo, as constatações sobre a arte e a interpretação são ainda mais complexas, ao se observar que embora a arte não precise sempre se distinguir do real, mesmo quando não se distingue pode deixar de fazer parte integrante desse real. Em muitas situações capazes de envolver a arte, o contato entre os indivíduos e os objetos demandam necessárias mudanças dos estados práticos, das disposições, dos hábitos, finalmente, das combinações entre os estados de consciência dos atores e suas racionalidades. Uma prova disso aparece no fato de que parte das variabilidades dos indivíduos consiste em modos complexos de interiorização / incorporação das experiências estéticas, cujas combinações com a interpretação e com o julgamento podem ser muito mais plásticas do que as abordagens

[10] Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/11.15> . Acesso em: 15 ago 2015.

presentes em Bourdieu. Para perceber essas complexidades, é preciso descer para níveis mais específicos do indivíduo e levantar outras possibilidades explicativas e não menos interessantes ao julgamento estético.

Bourdieu tem razão ao afirmar que é pouco provável a maioria das pessoas viverem e agirem entre o mundo e os seus objetos sob um eterno estado poético. Porém, nem sempre essas mesmas pessoas estão submetidas ou simplesmente acessam disposições duráveis e transponíveis para julgar um objeto e uma experiência estética. Na verdade, é necessário explicitar outras características ontológicas capazes de conferir à obra de arte, valor e legitimação. Por exemplo, é preciso notar a existência de uma teoria social interessada em explicar o julgamento estético, para observar com mais atenção como os indivíduos são hábeis o suficiente em lidarem com formatos mais complexos e específicos da experiência estética, tais como *cópia*, *citação* e *reprodutibilidade técnica*.

12 – *Os atores sociais aprendem a lidar com o julgamento diante de diferentes tipos expressivos, tais como cópia, citação e reprodutibilidade técnica, à medida que suas disposições são constituídas pelas mudanças situacionais e os usos de seus hábitos lidam com esses diferentes formatos para uma interpretação.*

É possível que uma *cópia* possa substituir a função do seu original e isso não se tornar um problema reflexivo para a relação dos indivíduos com a arte. Mais especificamente, no caso do cinema e da gravação fonográfica (BENJAMIN, 1992, p. 178), as possibilidades de os atores manipularem a exibição de um filme ou de um disco ajudam a entender como o processo de interiorização / incorporação pode alcançar situações peculiares. E na senda dessas constatações, o indivíduo pode ser visto como alguém capaz de se afeiçoar a um trecho específico de uma obra de arte copiada e reprodutível e investir mais profundamente na incorporação daquelas partes.

13 – *Os indivíduos calibram suas disposições para articulá-las com seus processos interpretativos no mundo*.

Os indivíduos podem repetir certos trechos da obra de arte em detrimento de outros (como assistir mais de uma vez a uma cena, em vez de um filme completo) para incorporar marcas em seu repertório. Então, as *cópias*, *citações* e *reprodutibilidades técnicas*, além de componentes indispensáveis para o mundo social, podem oferecer possibilidades singulares

para o desenvolvimento de futuras interpretações e julgamentos estéticos. Na mesma direção, o vínculo entre um indivíduo e um objeto não apenas ocorre no meio e no embaralhar entre ambos, como também sua realidade poética é feita em condições de reescritas, retomadas de mídias e fundamentais para processos da fruição de um objeto artístico (ZUMTHOR, 2007, p. 24).

14 – *Além de copiarem e reproduzirem fac-símiles sobre a realidade, atores citam obras anteriores, sob uma habilidade que os direciona para relações com materiais específicos e importantes para suas interpretações.*

Este ponto se torna ainda mais complexo caso se note que uma citação não é idêntica àquilo que citou, pois não apenas replica, mas *denota* os próprios símbolos citados. Através de um exemplo, *A Fábrica do Poema* (um trabalho escrito por Wally Salomão) não é mais apenas um poema quando se torna a letra da canção homônima de Adriana Calcanhotto, pois embora presente na canção, a letra de *A Fábrica do Poema* não apaga (e às vezes não precisa dispensar) a referência feita à primeira versão, escrita por Wally Salomão. O próprio Wally confessou ter inserido uma série de dificuldades para deixar o seu poema "imusicável", quando pôs palavras como "metáforas, metonímias, oxímoros, catacreses" e supôs que Adriana Calcanhotto não conseguiria verter o seu poema para o formato de canção[11]. Porém, Adriana não só o conseguiu fazer uma canção, como também abriu novas possibilidades de fruição para o público, em *A Fábrica do Poema*. O caso aqui citado é crucial por nos demonstrar que tipos de remissão a obras de arte anteriores podem lançar para os indivíduos condições específicas no processo interpretativo e na elaboração de um julgamento estético.

15 – *Não apenas a transubstanciação (como pensara Bourdieu), como também a transposição de elementos de uma obra de arte sobre outra, se fazem marcantes na construção das disposições, novos hábitos e na própria manutenção do valor que possui uma experiência estética.*

A teoria de Bourdieu entende as obras de arte como históricas, sendo elas mesmas, criações que muitas vezes não foram consideradas artísticas no momento em que surgiram, mas que somente passaram a ser arte, *a posteriori*. Um dos exemplos citados pela teoria

[11] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Db9dd4UnYY8> . Acesso em: 15 ago 2015.

bourdieusiana (sobretudo em um livro como *As Regras da Arte*), o trabalho *Fonte* (FIG. 6), creditado a Marcel Duchamp, aparece como um caso intrigante de "curto-circuito", à medida que muitos que a viram pela primeira vez, terem se recusado veementemente a considerarem-na uma obra de arte.

FIGURA 6 – *Fonte*, por Marcel Duchamp; 1917. Réplica de 1964.

Fonte: TATE, Reino Unido[12].

A despeito da primeira recepção negativa, por boa parte das interpretações dos indivíduos, à época, *Fonte* demonstra (segundo a visão de Bourdieu) de que maneira o julgamento estético, o valor e a legitimação estão envolvidos com uma história social e com suas condições de familiaridade fornecidas pela educação. Esse ponto de vista revela uma validade dos escritos bourdieusianos em reconhecer que uma obra de arte está ligada a disposições necessárias para o entendimento do que é ou não arte e das possibilidades da fruição por meio dos sentidos. Por isso, quando combinados, todos esses fatores levam um indivíduo a diferenciar um simples urinol de *Fonte*.

Para ampliar algumas contribuições de Bourdieu, não basta reconhecer que interpretação e julgamento estéticos estão para além de condições sociais. Mais do que isso, é fundamental esmiuçar em que medida o inatismo dos sentidos e objetos, presentes no mundo, orienta os trabalhos artísticos e contribui para a teoria social. Ao mesmo tempo, dentro dos limites da consciência, deve-se ter clareza das limitações das bases ontológicas dos atores, haja vista algo como o corpo humano e suas condições incapazes de produzir algo como as cores.

[12] Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> . Acesso em: 15 ago 2015.

Diferentemente, ao pensar os atores sob o ponto de vista da consciência, é plausível notar que suas relações com as cores, se produzem, não em um "sentido criativo, mas receptivo" (BENJAMIN, 2002, p. 78). Neste quesito, a cor produzida em um quadro é predominantemente um *artifício*, porque o corpo só produz suas cores por intermédio da consciência e uma forma de recepção que parte inicialmente das condições biológicas do indivíduo, para as condições sociais. Para conciliar esses pontos deve se admitir, portanto, a existência de estados da consciência, como de conceitos, usados pela semântica e pela sintaxe, para que os atores sociais desenvolvam suas interpretações e que, posteriormente, possam qualificar suas experiências por meio da racionalidade.

16 – *No processo de interpretação, o estatuto dos objetos e situações considerados artísticos se altera, porque além de interpretativa a sua mudança é ontológica*.

Como os indivíduos podem organizar suas interpretações? A partir do embaço, promovido entre contatos com os objetos / experiências estéticos. Nesse ínterim, uma série de elementos dentro da situação interpretativa acerca do que seria ou não obra de arte, precisa ser aberta e problematizada. Dentro disso, nem sempre a intencionalidade dos artistas, lançadas sobre um trabalho, garante que outras pessoas o tomarão como artístico. Imagine uma briga encenada por dois atores no meio de uma rua. Ela pode não ser reconhecida como uma encenação, visto que a simples encenação, quando bem contracenada, nem sempre é suficiente para o indivíduo diferenciá-la de uma briga "de verdade[13]". Neste caso, a encenação dos atores não é interpretada como substituta da situação real, e a consequência disso é que a briga passa a ser interpretada pragmaticamente pelos indivíduos que estão na rua como "briga de verdade".

Em termos situacionais, muitas vezes, uma briga encenada só é legitimada artisticamente depois que os indivíduos *saibam* ou se *deem conta* de que aquilo não foi necessariamente uma "briga de verdade". Isso ocorre porque qualquer interpretação artística sobre a realidade demanda uma teoria, disposição ou relatório artístico, ou seja, uma espécie de crivo para interpretar determinada experiência como artística. Ainda que esses

[13] Situação semelhante aos *Flash Mobs* (aglomerações previamente combinadas em locais públicos e, na maioria dos casos, rapidamente dissipadas), ou ao *teatro invisível*, que "consiste em se preparar uma cena, para apresentar em um espaço público, sem que ninguém, exceto os atores, venha a saber que se trata de uma encenação" (BALESTRERI, 2013, p. 3). Ainda sobre isso (e nas palavras de seu próprio elaborador), "No Teatro Invisível, o espectador torna-se protagonista da ação, um espect.-ator, porém sem que disso tenha consciência. Ele é o protagonista da realidade que vê, mas ignora a sua origem fictícia: atua sem saber que atua, em uma situação que foi, em seus largos traços, ensaiada... e ele não participou dos ensaios" (BOAL, 2015, p. 47).

procedimentos de interpretação dos atores não dependam de formatos acadêmicos e possam descambar em senso comum, é possível concordar com Bourdieu, a interpretação é, antes de tudo, um traço do cotidiano, da história da arte e das mudanças ontológicas, para que os atores sociais possam lidar com a obra de arte e que possam aplicar outras operações mais pragmáticas (estas já não tão bem destacadas pela sociologia de Bourdieu).

17 – *Sem a interdependência da arte com suas disposições e um conjunto de hábitos individuais, as coisas não podem se interpretar artísticas, porque os objetos necessitam de interpretações que os tornem avaliados e legitimados artisticamente.*

Por outro lado, esses mesmos objetos não são neutros e nem estão à mercê da submissão absoluta, exercida por algo / alguém. Eles estão dentro da história social e já são enviesados pelas disposições contidas na própria consciência dos indivíduos. Assim, tratar de alguns processos de interpretação importantes, deve se somar com a assunção de que a arte não deve ser entendida apenas como um tipo de linguagem. É claro que a sua ontologia, em parte, é coerente com a ontologia da linguagem, mas existem outras condições fundamentais que merecem atenção.

18 – *Apesar de vinculados à experiência do aqui e agora, os trabalhos artísticos demandam algo mais do que tal experiência, quando se localizam entre gatilhos, que ao serem combinados sob determinada situação, podem facilitar e ou conflitar a atuação de disposições / hábitos dos indivíduos, em seus julgamentos estéticos.*

Observe-se também que a combinação desses *gatilhos* pode carregar histórias menos convencionais em relação àquelas que os indivíduos imaginam. Na gravação do filme *The 33*, a diretora Patricia Riggen não conseguia um resultado satisfatório na cena que envolvia um tapa de Juliette Binoche em Rodrigo Santoro. Então, o próprio Rodrigo propôs à produção que Juliette lhe aplicasse um golpe verdadeiro, gesto que, depois muita hesitação, a atriz o fez. Santoro, logo em seguida, ficou com um forte zunido no ouvido, mas a diretora alegou que poderia retirar qualquer cena do filme, menos a do tapa. Nesse embaralhamento entre real e *faz de conta*, é provável que nem todos os indivíduos, quando assistirem à cena, a interpretarão sob uma intensidade menor, uma vez que nem todos saberão desse relato de Rodrigo Santoro.

Os escritos de Bourdieu entendem a fruição e o uso dos conceitos estético-simbólicos indissociavelmente da sociedade. Agora, é preciso focar em que medida essas propriedades indissociáveis são postas e apreendidas pelos indivíduos, mediante situações mais pontuais e específicas. Combinando essa tarefa ao tema da interpretação, e suas implicações para o julgamento estético, é importante frisar que o valor da obra de arte não está plenamente estabelecido, mas pode ser desdobrado, ressiginificado e reinvestido, não apenas através de simples relações entre os indivíduos, mas entre as associações promovidas entre indivíduos e os objetos.

19 – *O processo de interpretação, além de ocorrido entre o indivíduo e o objeto, acontece sob uma condição de paralaxe*.

O evento que desloca determinado objeto pelo movimento real de seu observador, é chamado pelos físicos, de *paralaxe*. Carregando-o com perspectivas sociológicas, o uso desse termo é indispensável porque "acentua o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações" (FOSTER, 2014, p. 10). Por extensão, se há um deslocamento do indivíduo em seu encontro com o objeto, a sua interpretação é também marcada pela consequência desse encontro e por sua posterioridade. Existem aqui, disposições baseadas na consciência do indivíduo que lhe habilitam a deslocar seus objetos e experiências estéticos, quando aquele os recaptura e os contempla.

20 – *A experiência pode tanto receber novas informações, para em seguida retornar ao contato com o objeto estético, quanto essas mesmas informações podem modificar a interpretação dos indivíduos sobre a obra de arte por meio de intensidades distintas.*

O retorno aos objetos ainda pode se tornar muito mais complexo, caso se leve em conta a intensificação do *Youtube*, acessado por milhões de pessoas diariamente e capaz de permitir que a repetição de uma mesma canção, cena, episódio, videoclipe, balizem a relação entre a intepretação individual, *cópias*, *citações* e *reprodutibilidades técnicas*. Como o formato do vídeo possibilita as pessoas lidarem com a replicação e a repetição de informações para reinterpretar uma obra de arte, suas diferenças midiáticas e empíricas devem ser consideradas de modo distinto de outras fruições, encontradas em processos mais lentos, como a releitura de um livro ou a visitação a um museu.

A disparidade entre esses eventos e entre esses formatos técnicos e tecnológicos demonstra como um objeto estético e uma experiência estética não devem ser vistos como entidades fixas e absolutas. As técnicas *Mash-up* de Kutiman (um artista que cria seus materiais de audiovisual a partir de colagens de outros vídeos caseiros, produzidos por várias pessoas do mundo e que tocam músicas completamente diferentes, no *Youtube*) é um exemplo do quão um material artístico pode se tornar bastante flexível[14].

21 – *Na arte, não existe apreciação sem interpretação*.

Visto que se interpretar diz respeito a relacionar a obra de arte com sua materialidade e fruição, a recombinação dos seus significados é capaz de movimentar várias condições ontológicas constitutivas da própria arte.

> Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que se estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como é o céu, invariante sob a transformação (DANTO, 2010, p. 190).

Os limites da interpretação do indivíduo estão associados às condições de suas disposições de apreciar, imaginar e de conhecer certas obras. Note-se também que isso está intimamente ligado às limitações cognitivas da espécie humana, haja vista as restrições de certas cores, ângulos e sons que simplesmente inexistem para nós, ou que são diferentes, por exemplo, entre uma pessoa que têm daltonismo e outra que não tem; quiçá entre uma pessoa que só enxerga em duas dimensões, daquela que enxerga em 3D. Se as pessoas são capazes de entender que a imagem do Parlamento de Monet não é idêntica ao prédio oficial dos parlamentares britânicos; ou que *La Marianne*, na tela de Delacroix não é o conceito abstrato de liberdade, isso ocorre sob uma combinação dos acessos da consciência à experiência, e por suas condições socialmente marcadas nos hábitos dos próprios indivíduos.

22 – *A fruição, a produção do valor e a legitimação só podem ser garantidas quando as pessoas são capazes de diferenciar o que é real do que é transfigurado*.

Por outro lado, também é certo que uma produção artística mais recente e mesmo a *neovanguarda* chacoalharam bases mais seguras da interpretação, sobretudo quando

[14] Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCcLPzBXuljgpHDtI-hXiiJg/featured> . Acesso em: 15 ago 2015.

demonstraram que um objeto, antes não considerado artístico, pode se movimentar e receber, posteriormente, uma classificação de "artístico". Os mundos da artevida também atribuíram complexidade maior, na medida em que as fronteiras do que é ou não arte se tornaram ainda mais tênues (tal como o exemplo da briga encenada por atores, exemplificada em algumas páginas anteriores).

Quando Bourdieu afirmou que "o mundo social é também representação e vontade, e existir socialmente é também ser percebido como distinto" (2007b, p. 118), tem-se uma posição claramente inspirada por Arthur Schopenhauer, (com "O Mundo é vontade e representação"); e George Berkeley (com o "ser é perceber e ser percebido"), essa passagem deve acrescentar o argumento de que os indivíduos não precisam se associar aos objetos e considerá-los artísticos apenas porque estão constantemente refletindo se aquilo que veem, ouvem ou tocam é realmente uma obra de arte. Em boa parte de suas interpretações, os indivíduos já estão *conscientes* a respeito dos conteúdos contidos em trabalhos artísticos. O *conteúdo* da Marylin Monroe, encontrado na serigrafia de Andy Warhol, é bastante necessário para interpretá-la como uma obra de arte (FIG. 7); mas a *ideia* de Marylin Monroe não é tão central para tanto. Em outros termos, em vez de Marylin Monroe, a serigrafia de Warhol poderia trazer outra imagem como a da Sopa Campbell, e ainda assim, continuaria a ser interpretada artisticamente por várias pessoas:

FIGURA 7 – Díptico Marylin, por Andy Warhol, 1962.

Fonte: FORBES[15].

Já em outro caso, a *ideia* de Sherlock Holmes (quando interpretada pelo ator Robert Downey Jr.) é quase tão necessária quanto o conteúdo do personagem dos livros de Arhtur Conan Doyle o é, pois mesmo que eles estejam sob uma adaptação cinematográfica, a

[15] Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/01/17/if-every-artist-were-as-good-as-andy-warhol-forgery-would-be-unnecessary-book-excerpt/>. Acesso em: 15 ago 2015.

ausência de uma imagem que não levasse o público a relacionar Robert Downey Jr. a Sherlock Holmes, comprometeria gravemente a interpretação dos rumos da história escrita por Arthur Conan Doyle. Em ambos os exemplos aqui apresentados, uma coisa em comum deve ser destacada:

23 – *Existem associações entre um indivíduo e uma obra de arte que consistem em um tipo de reação aos conteúdos*, uma vez que as *ideias em si* não bastam para interpretá-las, assim como a vontade, representação, tampouco a distinção, também lhe são suficientes.

A questão agora se torna a seguinte: tendo em vista a importância da interpretação, situada entre a experiência e o julgamento estético, o que é necessário para que os indivíduos interpretem, além das disposições, hábitos e racionalidades? Parte importante dessa resposta pode ser encontrada com as metáforas.

2.8 Sobre as metáforas nos julgamentos estéticos dos atores sociais

"A poesia é hoje a álgebra superior das metáforas" (José Ortega y Gasset).

"Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudonada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível" (Gilberto Gil – Metáfora).

Uma tese a respeito do julgamento estético, que tome Bourdieu como seu principal ponto de partida, deve travar discussões a respeito das metáforas na sociedade. Para isso, é importante deixar claro que a relação entre os indivíduos e as metáforas não se resume a um ato interpretativo que apenas traz elementos conotativos e subjetivos. Com as metáforas, há também o fornecimento de condições e informações necessárias para que um indivíduo se vincule a determinado objeto e experiência artísticos, seja de maneira favorável ou desfavorável. Igualmente fundamental é acrescentar que o emprego de adjetivos e termos metafóricos possui uma condição sociohistórica de existência e, neste ponto, é possível convergir com Bourdieu, principalmente se for admitido o fato de que muitas metáforas se

tornam inacessíveis para algumas pessoas pouco ou nunca iniciadas em um repertório exigido para o emprego de julgamentos estéticos qualificados dentro do mundo social.

Vistas como um desdobramento da interpretação, as metáforas nos revelam que uma obra de arte muda de forma, pois sua relação com o indivíduo muda ao longo do tempo, assim como as próprias maneiras de executar uma obra artística se alteram diante da história. Com efeito, por serem dotadas de certa historicidade, as metáforas podem, inclusive, cair em desuso e morrerem. Essas condições demonstram como não apenas a sociologia, mas também a história da arte é importante para a análise das metáforas e seus usos imprescindíveis em determinada época. Também não se pode esquecer que as classificações produzidas pelo uso de metáforas estão em muitos momentos impregnadas pela filosofia, a ponto de certa noção tão complexa como a de *beleza*, ser descrita sob tantas argumentações. Em tempo, Arthur Danto ressaltou que quando pensamos em seu caráter histórico, é possível perceber ironicamente que "o conceito de beleza foi o que dominou a discussão estética através dos tempos, em uma fixação que cegou os filósofos para a riqueza dessa linguagem e lhes ocultou sua lógica" (DANTO, 2014, p. 63).

O emprego social das metáforas também tem sido fundamental para a criação de diversos conceitos nos mundos da arte, haja vista, termos como *argúcia* (*wit*) e *pictórico* um dia terem ocupado parte mais central em repertórios técnicos na pintura do Iluminismo Inglês, bem como terem ocupado centralmente o conceito de *gênio-gosto*[16], ou de *connoisseur* –, este último personificado, inclusive, como "percursor" de outro termo: o *dandy* (BOLTANSKI, p. 124). Some-se a isso, outro termo, como *modernidade*, ter sido amplamente manejado por um autor hoje reverenciado, Charles Baudelaire, a partir de uma definição que reunia "o transitório, o efêmero, o contingente" (BAUDELAIRE, 2007).

A conexão entre as informações aqui apresentadas e os pressupostos da obra de Bourdieu, aparece no fato de o emprego das metáforas ser considerado produto da própria desigualdade, visto que a criação das metáforas não incide apenas na experiência estética restrita ao *aqui e agora*; as metáforas também se criam apoiadas em socializações anteriores e indispensáveis para a formação de recursos, repertórios, portanto, para um programa estético marcante na trajetória do indivíduo. Como desdobramento dessa questão, e por considerar a dinâmica dos julgamentos um quesito indispensável para a formação das próprias disposições estéticas individuais, as metáforas são compreendidas quando se leva em conta o laço entre a história de suas práticas, e se lida com um tipo de sociologia das condições e das constituições

[16] Uma pessoa que não é necessariamente artista, mas que se tornou versada em artes e em produzir julgamentos estéticos porque adquiriu algum saber maiúsculo por via da educação (ARGAN, 2010, p. 24).

das atitudes estéticas, exigidas para o indivíduo julgar um trabalho artístico (BOURDIEU, 2007a, p. 287).

Na perspectiva bourdieusiana, embora o julgamento estético suponha o uso de razões, é possível completar que essas mesmas razões só são mais convincentes para aquelas pessoas que possuam certa familiaridade com o gosto e ou que já disponham de habilidades mais específicas para julgar certas obras de arte. Porém, um tema como o das metáforas, deve aparecer nesta tese para se notar que:

24 – *Não existe uma fórmula geral, tampouco gerativa o suficiente para explicar as práticas de interpretação dos atores sociais por meio das metáforas, assim como não é possível universalizar todos os modos de interpretação das identidades dos artistas sob a sigla do habitus.*

Justamente por isso, é fundamental entender primeiro e esmiuçar como as representações da arte e as bases para a interpretação dos indivíduos são postas no mundo social e em determinadas situações artísticas.

25 – *Uma metáfora não se reduz ao uso de uma palavra, pois se efetiva com a aplicação de sentenças*.

Concomitantemente, o julgamento estético demanda metáforas porque estas são importantes, tanto para as marcas de uma linguagem mais distinta, diante de outras mais ordinárias, como para a definição dos objetos que diferencie os processos associativos entre os indivíduos e as experiências estéticas de outros tipos de ações. Nesse ponto, é justo reconhecer as contribuições prestadas por uma tradição analítica da filosofia, através de seus aparatos que atentam para o uso de metáforas como sentenças. Essas condições possibilitam, por exemplo, que ao dizer “aquela cena do filme é quente”, um indivíduo não queria com isso afirmar que aquela cena do filme contém alta temperatura em graus Celsius. De modo análogo, se o mesmo indivíduo declara “a cidade do Recife é quente”, os componentes de sua sentença não carregam as mesmas informações da sentença “aquele filme é quente”. Uma diferença entre todos esses exemplos aparece no fato de que:

26 – As metáforas, quando combinadas sob uma condição mais específica de sentenças, produzem efeitos diferentes, porque se referem às coisas de modo diferente e exigem operações sociais distintas, tanto de interpretação, quanto de julgamento estético.

Partindo de mais exemplos sobre as metáforas, é coerente notar outros de seus pré-requisitos para uma interpretação mais exitosa. Vide as metáforas que atuam nos casos de pseudônimos e heterônimos: "Pablo Neruda" era um pseudônimo usado por Neftalí Ricardo Reyes Basoalto; porém, se uma pessoa disser a outras que gostou do livro Neftalí Ricardo Reyes Basoalto, talvez apenas uma rara parcela identifique que a Ricardo Neftalí Reyes Basoalto remeta à figura de Pablo Neruda. De fato, aquela sentença pode formar algum *sentido*, mas é muito mais seguro socialmente, que um indivíduo se refira à identidade de Pablo Neruda para ser compreendido, do que Neftalí Ricardo Reyes Basoalto. Esses tipos de casos são também análogos a Ferreira Gullar, Erich Maria Remarque e Stendhal.

Além dos pseudônimos, há outro exemplo que remete ao uso de metáforas: os heterônimos. Diferentemente do caso de Pablo Neruda, é provável que mais pessoas entendam que um indivíduo gostou do livro de Alberto Caeiro ou de Álvaro de Campos –, mesmo que no lugar desses nomes, ele diga que gostou do livro de Fernando Pessoa, pois para entender a diferença entre ambos os exemplos, é preciso considerar que Pablo Neruda era a identidade de um escritor, enquanto Neftalí Ricardo Reyes Basoalto um nome social, a despeito de Fernando Pessoa, que tanto era um nome social, quanto autoral, a ponto de em alguns de seus livros, seu nome se alternar com outras publicações assinadas por Alberto Caeiro e Álvaro de Campos.

27 – *Os indivíduos conhecem diferentemente as identidades de vários termos, frases, expressões, sentenças e informações exteriores, e estas mesmas identidades são imprescindíveis para os julgamentos estéticos.*

No caso da arte, é preciso que as palavras usadas reproduzam e indiquem outras palavras mencionadas em uma situação; portanto, que elas formem sentenças, que além de específicas corroborem o julgamento estético. Assim, a aplicação de metáforas no mundo está intimamente vinculada às interpretações, hábitos e disposições, não menos necessários para os julgamentos estéticos, finalizados por meio da racionalidade.

As metáforas atuam tanto na apresentação de um objeto, quanto nas *maneiras* sob as quais esse mesmo objeto se apresenta no mundo. É possível, inclusive, considerar

determinadas práticas metafóricas pequenas obras de arte (DANTO, 2010, p. 273), dadas as características especiais dessas práticas, sobretudo diante de suas possibilidades de transfigurar aquilo que devem representar, como também de demandar condições específicas para um tipo de interpretação mais vinculada à estética. Ao se articularem com uma série de práticas sociais e históricas, as metáforas fazem parte de uma formação dos indivíduos, em suas apreensões de *estilos* artísticos e possibilidades de leituras estéticas e na maneira de os indivíduos se associarem com vários objetos.

Também é fundamental esclarecer que as metáforas remetem algo mais do que *maneiras* (ou seja, aquilo que pode ser apreendido por algum tipo de educação e técnica):

28 – *As metáforas lidam com estilos, portanto com as possibilidades mais peculiares de cada ator social interpretar e julgar esteticamente.*

Um estilo é fundamental para o julgamento estético, pois transforma a própria ontologia, o corpo e a história de um indivíduo, parte do hábito, pesa nas formas de vivermos, além de refletir um senso de capacidade em marcar tipos de ações mais particulares (SWARTZ, 2002, p. 67s). Estilo, um termo que advém de *stilus* (uma peça afiada usada pelos antigos para marcar tábuas com seus escritos e assinaturas), já sugere a própria noção de assinatura, de autoria e, mais além, aquilo que se inscreve em algo e / ou alguém.

No uso criativo da arte, é certo que a metáfora pode se consolidar com a maneira e a moda, principalmente no *estilo*, onde se dá sua maior linha de força. O *estilo* não é uma simples *moda*, porque não está fundeado na efemeridade, também não é apenas uma *maneira*, porque não é basicamente redutível ao conhecimento de uma técnica e do saber. O estilo, além de bastante peculiar, consiste em "deformar o real" (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 47). Mesmo que um músico execute *Entre Dos Aguas*, nunca obterá o *estilo* de Paco de Lucía, porque tal estilo é imanente à existência daquele guitarrista[17]. Esse é um tipo de diferença que se deve se aventar para se pensar o caso dos artistas *cover*, pois mesmo que eles busquem a reprodução e perfeição estilísticas, por via da técnica, só podem obter no máximo, uma grande *maneira* de revisitar várias obras de arte, pois nunca obterão o *estilo* de suas referências originais. Mais uma prova desse argumento está em o estilo conter um tipo de história peculiar ao indivíduo e habitado em suas condições pragmáticas de existência no mundo.

[17] *Entre dos Aguas*, rumba do flamenco composta na década de 1970, resultante de uma improvisação de Paco de Lucía, e que meses mais tarde, chegaria ao topo da lista dos discos mais vendidos (GALILEA, 2012, p. 197).

Entretanto, ao mesmo tempo em que essas afirmações são lançadas, elas não sugerem que uma obra de arte *cover* seja necessariamente inferior à sua original, mas que ambas são apenas ontologicamente distintas. Citando um exemplo ilustrado por Jon Elster, há muitas divergências a serem consideradas sobre o valor artístico em obras de arte, a ponto de especialistas em Vermeer, não só terem sido enganados pela falsificação da tela *A Ceia em Emaús*, pintada por Van Meegeren, como também por críticos considerarem a falsificação melhor do que outros trabalhos do próprio Vermeer (ELSTER, 2009, p. 228).

29 – *Diferentes situações abrangem metáforas, a ponto de o julgamento estético, além de não ser um evento determinado por uma linguagem arbitrária, revelar que existe algo mais do que regras, convenções e formas, passíveis de interpretação, captura e registro. Existe, portanto, o estilo, que é peculiar a cada indivíduo.*

Embora Bourdieu tenha visto o indivíduo como um corpo socializado, dotado de representações socioculturais e históricas encarnadas, é preciso vê-lo também na sua identidade específica, vinculada aos objetos e às situações de um mundo físico, material e místico que o levam a julgar sobre mecanismos diferentes, situacionais e mais pragmáticos, desenvolvidos na vida cotidiana. Como prova dessas peculiaridades, o estilo é uma característica que não só aparece física e socialmente (como se pode ver em uma maneira e uma moda). Na realidade, as questões estilísticas da arte não podem ser medidas e nem acessadas de modo universal, pois se o estilo condiz com a história do indivíduo, este indivíduo não pode se ver fora do seu próprio estilo e nem fora da sua própria história. Se Flaubert uma vez afirmou "Madame Bovary sou eu", esta afirmação possui seu fundo de verdade, pois embora nos afeiçoemos pelo seu romance, nunca teremos o estilo de Madame Bovary como Flaubert o teve.

A filosofia, história e sociologia da arte que se debruçam sobre obras dotadas de certo tempo de criação e circulação, demonstram cada vez mais, que muitos conceitos hoje vulgarizados nas abordagens sobre estética, não necessariamente existiam em outras épocas. Então, o tempo da obra de arte é paradoxal, pois mesmo quando reprimida em um passado, a produção artística pode ser retomada no futuro –, leia-se, no fato que imprime sobre a obra de arte sua inegável necessidade de ruptura com o próprio tempo. Analogamente, "a obra da vanguarda nunca é historicamente efetiva ou plenamente significativa em seu momento inicial" (FOSTER, 2014, p.46). Dentro das questões relativas à consciência,

30 – *Os indivíduos são um tempo histórico que por mais julgamentos estéticos que teçam, nunca recuperarão o tempo vivido e os estilos situados em muitas obras de arte.*

Se não existe um simples agora, tampouco o *aqui e agora* está vazio de qualquer passado, e nem a experiência estética resolverá a obra de arte, a própria obra de arte dependerá de julgamentos posteriores. Aqui, como o presente pode ser entendido como assincrônico, a teoria de Bourdieu também nos ajuda a perceber parte disso, quando reconhece a importância de regularidades nas práticas dos indivíduos. Não se pode apenas *estar* no mundo, porque a experiência estética que se põe no mundo é sempre marcada por historicidade, assim como as relações entre as metáforas e os estilos o são.

A teoria de Bourdieu marca também grande explicação a respeito da estética para o pensamento social, à medida que procura compreender a obra de arte fora de condições metafísicas, exclusivamente sobrenaturais, quiçá universalistas. Porém, não se deve com isso submeter a questão do julgamento estético à distinção, em um grau tão acentuado como o feito por Bourdieu. Pelo contrário, a ênfase desta tese em torno da *metáfora* serve como uma extensão argumentativa para se evitar qualquer interpretação sociológica que reduza o indivíduo e sua interpretação / julgamento a uma condição de distinção ou até de dominação. E isso só é possível porque as metáforas possibilitam algo mais do que mudanças linguísticas, marcadas por um tipo de arbitrário cultural ou de uma expressão classista.

31 – *As metáforas dizem respeito a uma emergência nos estados práticos dos atores sociais e à promoção de curtos-circuitos em seus hábitos e em seus repertórios de disposição.*

Com bem afirmou Donald Davidson, as metáforas resvalam em suas bases e nos indivíduos que as interpretam, se apresentam sob diversas situações do cotidiano, por exemplo, na ciência, filosofia e direito; tanto em seus louvores e abusos; orações e promoções; descrições e prescrições (DAVIDSON, 1991, p. 246). Portanto, não apenas na arte existem metáforas análogas à arte, como existem metáforas em outros mundos sociais, que levam os mundos da arte a um cruzamento com os demais mundos acabam no dia-a-dia. Dentro dessas condições, as metáforas não se restringem àquilo "que significam", pois são utilizadas e articuladas pelas pessoas para além de sentidos linguísticos. No mundo social, as metáforas "fazem sentido", porque se desdobram em novos significados e ultrapassam os sentidos anteriores dos seus referenciais, assumindo, portanto, novas rotas de contingência.

Outra forma de interpretar e julgar metaforicamente aparece no exemplo de *Pássaro no Espaço* (um trabalho de Brancusi), no qual seus defensores se envolveram em uma grande discussão com o governo dos Estados Unidos, quando este se recusou a isentar os impostos de entrada daquela obra de arte em seu território por não considerá-la "artística". Em vez disso, a decisão dos atores-representantes do governo estadunidense foi baseada na razão de que os objetos de Brancusi estariam em uma categoria de utensílios de cozinha e de materiais hospitalares, culminando na persistência da decisão do governo dos EUA em realmente exigir o pagamento dos impostos oficiais para a entrada de *Passaro no Espaço* em seu território.

O episódio acima revela uma tensão entre as instituições e os atores envolvidos por razões diferentes de um julgamento, além de demonstrar como a interpretação se combinou à necessidade de mudanças interpretativas para o julgamento dos trabalhos de Brancusi como obras de arte. Personalidades como Marcel Duchamp e Andy Warhol também podem ser mencionados aqui, uma vez se envolverem em episódios no mínimo intrigantes para qualquer análise envolvendo as metáforas na sociedade. Segundo Arthur Danto, por um lado, Duchamp foi fundamental porque ofereceu uma tentativa de libertar a arte da necessidade de agradar os olhos e torná-la ainda mais intelectualizada; enquanto Warhol, por outro, foi indispensável por celebrar a vida cotidiana, embaralhar o comercial e o refinado, além de cair sobre as leituras tênues em torno dos questionamentos sobre quão crítica ou política seria sua arte (DANTO, 2012, p. 84).

Além de Duchamp e Warhol, ao se lembrar de uma vanguarda artística como o Dadaísmo, também é possível ver que a parte da própria ontologia da arte e seu processo de interpretação por via de metáforas pode ser transformada. Os trabalhos dadaístas foram capazes de suprimir grandes lacunas entre a arte e a beleza, bem como buscar uma modificação sobre vários estados interpretativos dos indivíduos. Também é notório o Minimalismo e sua parcela de responsabilidade em tornar artísticos vários objetos industriais ter contribuído para novas interpretações, julgamentos e usos de metáforas; e o Neoconcretismo, que apresentou poemas vertidos em trabalhos de forte apelo visual. Tudo isso seria social e sociologicamente impossível sem o reconhecimento das possibilidades em as metáforas variarem e se recombinarem nas ações dos indivíduos.

32 – *A multiplicidade das metáforas e os seus caminhos em uma sociedade, para além da distinção e da dominação, são imprescindíveis para a teoria social.*

Por deslocarem o seu sentido literal para outras combinações, as metáforas usadas nas experiências estéticas ampliam o potencial mais inventivo nas ações dos indivíduos e suas mudanças profundamente vinculadas a um mecanismo mais situacional. Todavia, por estarem dispostas e disponíveis na sociedade, existem metáforas que se tornam (histórica e socialmente) tão gastas que caem em desuso, são capturadas pela reprodução das formas / conteúdos do senso comum e podem até *morrer*. A teoria de Bourdieu reconhece fortes ingredientes arbitrários na arte, mas resta agora complementar esta questão, atentando melhor para as diferentes metáforas que são indispensáveis nos procedimentos interpretativos e julgadores dos indivíduos. Ao assumir essas bases, a discussão desta tese ganha outra complexidade, pois embora se entenda que as metáforas não sejam mentiras, elas, de fato, também podem falsear coisas, principalmente ao transformarem representações sociais e modificarem suas garantias de segurança ontológica.

Sem perder outras contribuições de Bourdieu, é plausível reconhecer que as metáforas possuem propriedades arbitrárias, mas, assim como propiciam condições para hábitos e disposições, nem sempre as metáforas precisam ser acionadas ou incorporadas, muito menos, as condições de classe, distinção e dominação "estão a falar" por elas. Como as metáforas fazem parte de condições pragmáticas e variadas na vida cotidiana, não basta simplesmente analisá-las; é preciso investigar o modo pelo qual elas são utilizadas, se encaixam no mundo social e, consequentemente, se combinam com os julgamentos estéticos. Nesse ponto, é importante a contribuição de uma visão pragmatista sobre a realidade, através da qual várias capacidades críticas e autocríticas dos atores se combinam com circunstâncias mais criativas, onde eles vinculam suas interpretações e ações em uma verdadeira *situação* com a estética (BOLTANSKI, 2011, p. 43).

Também não se deve perder de vista que mesmo o princípio de mimese, que é tão característico em uma estética mais artística, não implica uma mera normativa, capaz de forçar todo aquele indivíduo que lida com objetos artísticos a copiar modelos metafóricos dos outros. A mimese deve ser entendida muito mais como condição pragmática da ontologia, importante para tornar sentenças da metáfora e da arte mais particulares do que outras linguagens (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Portanto, a mimese não somente consiste em uma prova de que os indivíduos recorrem à imitação para se distinguirem de outrem ou para dominarem seus pares.

33 – *As metáforas são redefinidas em situações, encontradas nas associações entre indivíduos e objetos. As possibilidades de articulação das metáforas se lançam em espaços*

contingentes e, ao mesmo tempo, não estão livres de disposições, hábitos e das maneiras de incorporação, interiorização, objetividade e subjetividade dos indivíduos.

É preciso observar, portanto, os contextos e as situações para se elucidar o papel das metáforas e como elas se associam às experiências, ainda que as operações envolvendo-as também carreguem elementos intraduzíveis e inefáveis. Quando uma personagem do teatro clama "eu sinto dor", não se saberá de modo exato como essa dor é sentida, porque o acesso ao corpo de um artista, a ponto de saber o quanto ele sente de dor, ou apenas interpretar sua personagem, é algo empiricamente incompleto (para não dizer impossível). Não só correntes da sociologia, como da teoria do teatro parecem saber dessas incompletudes, seja na perspectiva de que o ator pode viver interiormente o papel para depois dar à sua experiência uma "encarnação exterior" (STANISLAVSKI, 2013, p. 44), seja naquela em que o Teatro é capaz de colocar à vista as palavras que inicialmente podem ser encontradas no universo sonoro, ao levar o público, não apenas a olhar os corpos e as imagens, mas "a passagem do texto à cena" (GUÉNOUN, 2003, p. 62).

De modo semelhante, as interpretações e combinações dos atores sociais, se modificam no encontro entre eles e suas experiências artísticas. Se o indivíduo não consegue precisar, quiçá mensurar qual o grau de dor uma personagem sente, a interpretação daquele indivíduo e sua experiência estética serão fundamentais para que ele refaça a dor da personagem a partir do seu envolvimento com a arte. Todos esses destaques apresentados não necessitam transformar um espectador em um ator, no sentido mais "teatro invisível" do termo –, mas acima de tudo, é preciso reconhecer que todo espectador é um ator de sua própria história (RANCIÈRE, 2008, p. 24).

34 – *Por mais que se acesse recursos presentes na linguagem, quaisquer sentimentos ou estilos nunca serão transmitidos precisamente pelas metáforas, da mesma maneira que as sentenças dos indivíduos também carregarão um potencial intraduzível.*

De certa forma, alguns escritos de Friedrich Nietzsche já conseguiam aventar possibilidades mais instigantes do que o conceito de *habitus* em Bourdieu. Na visão nietzschiana, existe uma crítica à qualquer pretensão do ser humano em desejar uma verdade segura como o seu local de conforto, ante suas frustrações e ilusões da vida moderna. Mesmo que não se pretenda aderir essa receita por completo, há algo muito interessante nessas abordagens, principalmente em como Nietzsche reconhece pontos em comum à noção de

consciência assumida nesta tese. Em primeiro lugar, ele considera que as palavras se tornam metáforas, a ponto de um simples estímulo nervoso, quando transformado em uma imagem, ser um tipo de manifestação metafórica. De modo análogo, a imagem quando modelada em um som, também consiste em algo metafórico, e como diz o próprio Nietzsche:

> Acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores neve e flores, e no entanto não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem (NIETZSCHE, 1983, p. 47).

Não é necessário considerar que as metáforas são completamente distintas das entidades que as originam, mas Nietzsche está correto quando afirma que as metáforas servem para demonstrar que todo conceito nasce "por igualação do não igual", e neste sentido, a sua explicação sobre o aspecto arbitrário da linguagem vai muito além do que levanta a teoria de Bourdieu[18]. Com ela, podemos ver que os próprios arbitrários da linguagem se tornam capazes de reunir sobre um mesmo conceito gradações e cores diferentes das coisas, cujas formas não existem na própria natureza. Isso, além de um ponto bastante provocador, é muito caro à discussão sobre o julgamento estético, porque nos fornece o entendimento de que a própria construção de uma verdade social na arte está intimamente ligada à junção de metáforas, metonímias, antropomorfismos e formas humanas, envoltas pela retórica, que se tornam verdades praticamente incontestes e perigosamente aprisionadoras por motivos muito mais complexos do que "estruturas duráveis e transponíveis".

Para encerrar esta seção, problematizemos outros pontos:

35 –*As metáforas possibilitam diferentes condições práticas da racionalidade –, por exemplo, asserção, sugestão, mentira, promessa, crítica. Em vista dessas condições variáveis, uma sociologia mais focada nos indivíduos pode elencar como os diferentes estados metafóricos lidam com operações que não se reduzem apenas a questões de classe, distinção e dominação.*

As condições práticas das metáforas são sociais, mas essas mesmas metáforas não necessariamente contêm quaisquer ingredientes cognitivos diferentes de outras expressões, ainda que pragmaticamente se diferenciem de frases ordinárias. Por tamanha aproximação, certas sentenças se tornam tão conhecidas pelas pessoas que chegam a se consolidar como

[18] Como explica Richard Rorty, a própria definição de "verdade", aparece em Nietzsche como "um exército móvel de metáforas" (RORTY, 1995, p.17).

verdadeiros lugares-comuns na vida cotidiana. Dizer que o amor é uma flor, ou mesmo interpretar a Virgem Maria com o Menino Jesus, conforme um símbolo de maternidade e de amor, se tornaram exemplos de metáforas consolidadas e gastas, além de redundantes, na sociedade. Por outro lado, certas tiradas metafóricas podem ser bem mais inusitadas e embaraçosas, haja vista como Nelson Rodrigues publicava suas crônicas declaradamente esportivas, mas que podem ser vistas sob formatos mais próximos de um épico, quando o escritor afirmava, por exemplo, que o torcedor do Flamengo é capaz de sangrar como um "César apunhalado" (RODRIGUES, 2007, p. 12). Em termos iconográficos, outro caso de como Frank Miller é interessante por construir a figura do Demolidor (um super-herói ironicamente católico, embora trajando uma roupa de demônio), em uma metáfora pouco convencional ao julgamento estético (FIG. 8).

FIGURA 8 – O Demolidor e uma iconoclastia de sua fé católica

Fonte: Bill Radford[19].

36 – *Mecanismos como posições de classe e distinção ajudam a investigar como as metáforas circulam. Mas as metáforas também se associam e se definem com atores, tais como indivíduos, animais, eletrodomésticos, livros, telas, peças teatrais e outros núcleos de experiência estética, decisivos para o julgamento estético.*

[19] http://www.adherents.com/lit/comics/Daredevil.html. Acesso em: 29 fev 2016.

Os modos associativos não exigem uma objetivação de estruturas estruturadas e estruturantes e nem de disposições duráveis e transponíveis, a todo momento. Na verdade, a relevância maior talvez resida no fato de as metáforas possibilitarem os indivíduos verem uma coisa como outra, implicando sentenças aparentemente literais em fonte de inspiração para os seus *insights*, rememorações e futuras interpretações, como frisou Donald Davidson (1993, p. 263), assim como podem dar margens para diversas transfigurações promovidas nos julgamentos dos indivíduos, como insistiu Arthur Danto (1981, p.706) e nas habilidades de se realizar uma verdadeira *paralaxe*, ou seja, em deslocar os objetos através de nossas interpretações, como afirmou Hal Foster (1993). Se as metáforas jogam um papel decisivo no julgamento estético, suas contingências não devem ser relegadas a segunda categoria, sobretudo em locais menos estáveis como nos mundos da arte.

TABELA 2 – Características das metáforas e suas relações com o julgamento estético

- Possuem vida e valor social;
- Apresentam forças e intensidades distintas;
- Operam em contextos diferentes;
- São reproduzidas e reelaboradas no encontro entre indivíduos e objetos;
- Seus diferentes usos modificam a experiência estética e sua apreensão do social;
- Podem ser combinadas com os mundos físico e natural;
- Modificam as condições ontológicas dos trabalhos artísticos;
- Podem transfigurar o lugar comum;
- Potencializam a paralaxe, isto é, a capacidade de o indivíduo deslocar o lugar dos objetos.

Fonte: autoria própria.

2.9 Considerações finais

A proposta deste capítulo foi tocar em aspectos importantes para uma discussão sobre a subjetividade do julgamento estético. Para tanto, os escritos de Bourdieu foram verdadeiras bases nos debates aqui traçados, em especial com a noção de *habitus* e suas implicações estéticas. Por outro lado, trazer o *habitus* para o cerne do debate, também orientou a busca de outros diálogos necessários com mais autores e seus respectivos olhares. Como é notória a relevância do *habitus* para as ciências sociais, o mesmo ainda pode ser entendido como uma chave teórico-metodológica de impacto e atenta ao quesito das disposições dos indivíduos. Ao mesmo tempo, também é verdade que os manejos e as próprias exigências de um *habitus* revelam uma série de problemas, principalmente de uma explicação mais sensível a questões de variabilidade nas práticas individuais. Para contrapor os próprios limites do *habitus*, algumas condições sobre a experiência e o julgamento estético foram levantadas para contrariar ou retrabalhar outras condições direcionadas pela teoria de Bourdieu.

Inicialmente, este capítulo apresentou bases usadas por Bourdieu na formulação do conceito de *habitus* e suas vias de metodológicas do relacionismo, tomadas em diferenciação ao individualismo, estruturalismo, e também à fenomenologia e etnometodologia. Mas apesar das orientações da teoria bourdieusiana, outros problemas contidos em seu modelo teórico foram apontados aqui, sobretudo em seu racionalismo excessivo para explicar desdobramentos do *habitus* e suas inflexões em ver a sociologia como melhor alternativa de resistência diante de um "senso comum", supostamente desprotegido das "malícias" existentes no mundo social e da aparente "perversão" das estruturas, que a teoria de Bourdieu parece ter visto (VERDÉS-LEROUX, 2001 p. 82).

Como crítica ao do *habitus*, dois conceitos foram trazidos: o de interiorização e o de incorporação, para uma reflexão a respeito dos rumos na construção dos julgamentos estéticos; o que foi importante para demonstrar que, às vezes, as condições individuais de julgamento são montadas por uma diferença entre o indivíduo apenas absorver informações a partir de sua experiência, ao mesmo tempo em que não absorve outras para o centro de suas opiniões em torno das obras de arte. Igualmente necessário, foi o momento usado neste capítulo para apresentar condições diferenciadoras entre objetividade e subjetividade, além de como o tempo pode ser impreciso e as coisas podem ser inefáveis e irrestritas ao *habitus*, dentro da experiência estética.

Mais um debate necessário surgiu: a partir do conceito de ator, não só foi levantada a reivindicação de que este é mais flexível, como foi apresentada uma maneira de tanto

indivíduos quanto objetos e as experiências da estética, serem a partir de suas propriedades mais associativas e em suas decisões *ad hoc* –, igualmente relevantes para a produção de julgamentos estéticos. Os atores produzem legitimações que transcendem limites do *habitus* e em suas estruturas estruturadas e estruturantes. Como prova, o capítulo 1, insistiu no papel da interpretação e em considerá-la um processo que envolve dados no *entre* a experiência e o julgamento estético, além de remontarem diferentes exemplos e situações, bem como mídias e informações distintas, a serem consideradas sob maior variabilidade.

Por fim, este capítulo ampliou as propriedades encontradas no processo de interpretação e suas condições para o julgamento estético através do conceito de *metáforas*; elementos tomados corriqueiramente nas experiências individuais e suas maneiras de manejar e, por consequência, julgar as obras de arte. Também foi importante destacar que embora o mundo seja preenchido por metáforas em várias situações e lugares do saber cotidiano, é preciso entender que algumas metáforas, senão inventadas, são diferentemente acionadas nos mundos da arte. Um mundo metafórico nos leva para condições mais férteis e menos rígidas do que um mundo do *habitus*, justamente, porque os julgamentos dos indivíduos são marcados por grandes complexidade e pluralidade.

3 PIERRE BOURDIEU E AS CONVENÇÕES DA ARTE

3.1 Pierre Bourdieu: o arbitrário cultural como convenção

Nos escritos de Bourdieu, a sociologia aparece em perceber e analisar a decifração na arte e em destacar as posturas dos agentes sob determinadas formas de satisfação e deleite, além de vê-los como parte do *efeito de distinção*. Como a obra de arte adquire propriedades distintivas, os seus valores devem ser buscados nos meios pelos quais o agente se apropria do objeto e o toma dentro do campo culturalmente arbitrário. A teoria bourdieusiana entende com isso, que os bens culturais só existem porque foram adquiridos pelo indivíduo em determinado lugar (seio familiar, Escola, Academia), através de experiências fundamentais para a elaboração de todo repertório do gosto, disposição estética e, portanto, do *habitus* (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 157). Mas nesse processo, há também um paradoxo: a própria busca pela distinção não tem necessidade de aparecer ou de ser revelada, pois os valores arbitrários da linguagem naturalizam as diferenças, socialmente articuladas, mas não inatas.

Mesmo com o aspecto social, os arbitrários culturais, descritos pela teoria de Bourdieu, são incorporados e moldados em um corpo. Quando pessoas distintas não aturam ruídos ou contatos com outros corpos, podem dispor socialmente de certa legitimidade ao declararem isso. Ocorre então, que o *senso de distinção* de pessoas e de suas exigências determinadas consegue garantias para a objetivação das condutas prestigiosas, diante de outras pessoas cultural e esteticamente desapossadas. Mais além, o *senso de distinção* auxilia a problematização em torno da influencia do arbitrário cultural na arte, pois consiste em uma disposição adquirida e movida pela "necessidade obscura do instinto" (BOURDIEU, 2013b, p. 460), pelo senso garantido na *certeza de si* que o indivíduo possui, a partir de suas inumeráveis escolhas estilísticas, temáticas e de diferenças diante do que pode ser considerado vulgar ou indigno.

Na esteira dessa discussão sobre o arbitrário cultural e o julgamento estético, o esforço de Bourdieu em se diferenciar da *Crítica do Julgamento de Kant* é repisado em sua teoria, a ponto de o sociólogo divergir do filósofo a respeito de seu entendimento da finalidade da estética. Se em Kant, experiências artísticas e seus estados garantiriam um gosto puro, tal processo só ocorre em Bourdieu sob a justificativa de que existem relações sociais

incorporadas e tornadas natureza por meio das práticas dos indivíduos (BOURDIEU, 2013b, p. 460[20]). Ainda dentro deste mesmo debate, afirma Bourdieu:

> estou pronto a admitir que a estética de Kant seja verdadeira, mas apenas a título de fenomenologia da experiência estética de todos os homens e mulheres que são produtos da *skholé*. Vale dizer que a experiência do belo, da qual Kant nos oferece é uma descrição rigorosa, tem condições econômicas e sociais de possibilidade, ignoradas por Kant, e que a possibilidade antropológica cuja análise de Kant esboça só poderia se tornar *realmente* universal se essas condições econômicas e sociais fossem universalmente distribuídas (BOURDIEU, 2013c, p. 209).

Muito antes de Bourdieu, os recortes kantianos incidiam sobre o argumento de que as regras pessoais para uma conduta deveriam ser assumidas pelo indivíduo em concordância com os princípios universais da razão. A emergência desse tipo de postura se dava por vários motivos, para se livrar de qualquer exclusividade dos nossos sentimentos de convicção, visto que estes seriam apenas exemplos do subjetivo. Nesse quadro, além do compromisso em assumir uma universalidade e não depender exclusivamente do subjetivismo, o indivíduo autônomo só passaria a ser moralmente relevante quando se relacionasse com a arte por via do "desinteresse", e com isso, a autonomia se diferenciava da *heteronomia*, na medida em que a segunda seria apenas refém dos interesses egoístas e sem qualquer importância para o estabelecimento de deveres e compromissos morais na sociedade. Em termos kantianos, "nossa conduta não poderia ser moral quando temos algum objetivo socialmente meritório em mente ou quando outras pessoas estão nos tratando como um meio para satisfazer seus próprios fins" (HUTCHENS, 2009, p. 46), assim como não seriam os interesses próprios que definiriam a autonomia dos indivíduos, segundo Kant –; mas, em primeiro lugar, é o fato de os indivíduos serem moralmente autônomos, o que define os seus interesses próprios.

Como rebate sobre postulados kantianos da estética e os seus limites da crítica ao apriorismo, Bourdieu desenvolveu em sua teoria o conceito de *arbitrário cultural*, componente da sociedade e guia para as pessoas considerarem o que é legítimo diante do ilegítimo, além de delimitarem o que merece ser *reproduzido*, *transmitido*, *adquirido*, em oposição àquilo que não merece sê-lo. No caso da arte, o arbitrário cultural se produz através da distinção entre as obras consideradas importantes, diante daquelas que não o são. Tal

[20] Em tempo, Martin Jay considera que o vínculo clássico entre o juízo e a estética se forjou na terceira crítica de Kant, na medida em que o juízo estético (ou reflexivo) não é cognitivo ou determinante, pois não submete o particular no geral. Em vez disso, ele julga o particular sem supor regras universais nem princípios apriorísticos, e se baseia na capacidade de convencer as demais pessoas da justiça empregada a partir do julgamento. Se, por exemplo, digo que uma pintura é bela, suponho que meu gosto está para além de qualquer capricho pessoal, pois de algum modo, o meu julgamento implica algo que garanta um consentimento universal sobre a beleza daquela pintura (JAY, 2003, p. 159).

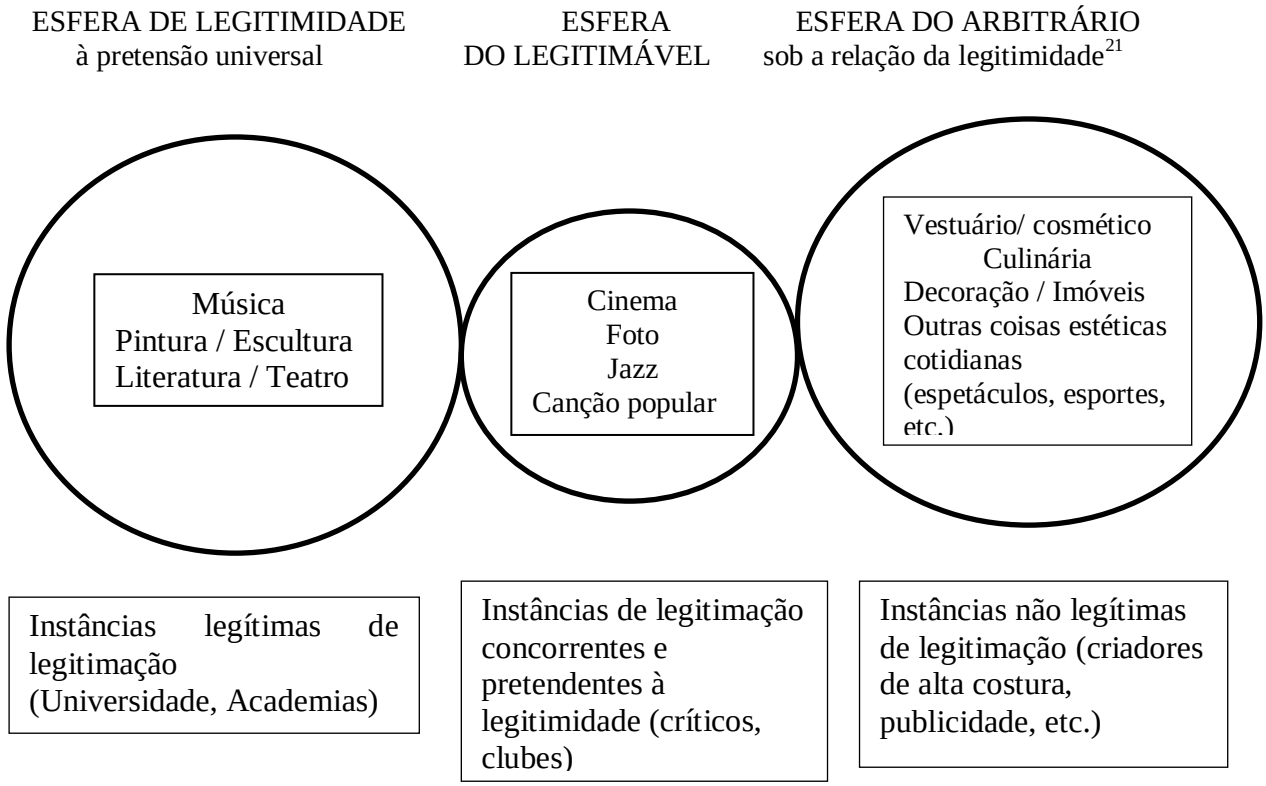
distinção também aparece na cisão entre obras dignas, diante das quais não o são; e por esses motivos, Bourdieu passou a verificar os julgamentos dentro das relações entre indivíduos e instituições, sem perder de vista seus aspectos de classe.

Os trabalhos bourdieusianos nitidamente vincularam o arbitrário cultural a *lugares* como museus, igrejas, escolas, assim como os reconheceram na esfera da arte e da cultura e nos pesos da interiorização e da inculcação, processados pelos valores, pela educação familiar, escolar, acadêmica, dentre outras. Assim, os arbitrários culturais se tornaram parte considerável do *habitus* e, consequentemente, foram tomados como esquemas de reprodução para mascarar e maquiar, através da "inculcação do arbitrário, o arbitrário da inculcação", ou seja, para escamotear o poder e as desigualdades das representações na cultura (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 162).

Ao atentar para a existência do arbitrário cultural, Bourdieu também lançou uma crítica antikantiana por considerar a conduta dos indivíduos, arbitrada, principalmente por meio de convencionalismos, encontrados e disponíveis, na formação dos estilos, condução das regras sociais, códigos morais, bem como manifestados nos sentimentos, vontades, pensamentos, opiniões, finalmente, em trocas sociais reguladas que se completam não por princípios éticos e deontológicos, mas a partir do medo dos indivíduos ante os julgamentos que os outros lhes lançarão através do olhar opinativo e que parecem sempre prontos a condenar por meio de normas indiscutíveis, fortemente "incontestáveis e incontroversas" (BOURDIEU; BOURDIEU, 1965, p. 173). Nesse aspecto, o arbitrário cultural se sustenta, pois se apoia em definições sociais do que vem a ser legítimo, concede poder e legitima aquele que julga, decide e põe em xeque as definições maiores do *belo* ante o *feio*, do *sóbrio* ante o *espalhafatoso*, da *elegância* ante a *vulgaridade*.

No entanto, a teoria bourdieusiana não quer dizer que os indivíduos sempre julgam a obra de arte por estarem desprovidos de princípios ético-morais, mas que a crença das pessoas sobre seus princípios não deixa de recorrer à linguagem socialmente pautada por condições do poder, dominação, distinção, além da economia simbólica, muito antes de qualquer pretensão de moralismo universal. No campo do gosto, Bourdieu chegou a apresentar como diferentes distribuições do arbitrário se organizaram arbitrariamente na França e puderam servir aos julgamentos estéticos (FIG. 9):

FIGURA 9 – Esferas da cultura analisadas por Bourdieu



Fonte: Bourdieu (2010) In: Bourdieu, Boltanski, Castel, Chamboredon.

A teoria do arbitrário cultural, apresentada por Bourdieu, tem sua importância por demonstrar que os indivíduos podem recorrer a influências e repertórios estéticos ligados à sociedade na definição e decisão estéticas. É válido atentar que muitos dos julgamentos também produzem assimetrias na sociedade e se combinam com hierarquias da cultura. Porém, as formas como esses argumentos foram manejados na teoria bourdieusiana está parcialmente equivocada.

37 – *Se o arbitrário cultural opera em cumplicidade com a linguagem (e ambos podem ser considerados elementos fundamentais para as demarcações do julgamento estético, na arte), isso não garante a explicação por meio do arbitrário tão ampla em lugares e situações tão diferentes.*

É certo que Bourdieu não viu os valores do arbitrário cultural como absolutos na sociedade, pois os entendeu na *relação* com contextos sociais relativos e relacionista. Porém,

[21] Sob a relação da legitimidade (ou esfera da legitimidade segmentária).

o modo de Bourdieu ver certos julgamentos estéticos como apropriados por um mesmo indivíduo, a partir de modos, estratégias e intensidades diferentes, não aparece de maneira satisfatória, em sua teoria. Essas limitações podem ser superadas, caso se assuma outras contribuições presentes em Bernard Lahire e Antoine Hennion, mais notadamente, nos argumentos de como a variabilidade das disposições pode elucidar o estabelecimento de decisões e juízos na trajetória de uma mesma pessoa.

38 – *A produção do arbitrário cultural não se encontra apenas nas posições de classe do que é "legítimo e ilegítimo", mas em suas apropriações assumidas pelos indivíduos, conforme situações específicas e ontologicamente distintas.*

É correto admitir que o arbitrário cultural promove desigualdades e desapossamento, mas o impacto das capacidades decisivas e opinativas / julgadoras que o indivíduo pode acionar é algo mais flexível. No contexto situacional, o fato de uma pessoa dispensar ou diminuir o peso de certas obras de arte diante de outras, não garante que aquela pessoa as esnobará no futuro, pois mesmo na situação de dispensa ou diminuição, as obras não necessariamente perderão suas importâncias por completo. Na verdade, a *situação* apenas exigiu que os indivíduos assumam outras escolhas mais específicas, em detrimento de outras. "Imagine-se com que força eu não tive que pensar contra mim mesmo para chegar a ouvir Roberto [Carlos] e Beatles e Rolling Stones – e mesmo Elis [Regina] – com amor" – afirmou certa vez Caetano Veloso (2012, p. 63), no tipo de atitude que nem garantiu a exclusão de suas referências e influências anteriores, tampouco pôs essas novidades em um patamar melhor do que suas disposições mais antigas.

39 – *É praticamente um consenso que os trabalhos sociológicos de Bourdieu apresentam materiais de pesquisa substantivos. No entanto, "Bourdieu produz afirmações generalizantes sobre intenções teóricas que a sua prática desmente" (MONTEIRO, 1996, p. 152).*

Essas crítica se intensifica quando vários momentos da obra bourdieusiana e sua escrita se ocuparam mais em usar os trabalhos artísticos para atestar os seus trocadilhos e oxímoros (vide "estrutura estruturada e estruturante"; ou "objetivar a objetivação") do que em abrir maiores possibilidades para as ações e situações específicas no mundo social. Analogamente, o arbitrário cultural bourdieusiano peca pelo seu afã generalista e espreme a arte na lente do objetivismo que mais lhe convém. Portanto, o arbitrário cultural de Bourdieu

passa a funcionar como um percurso de análise sobre a chancela da dominação incessante e impossível de os indivíduos se livrarem, além de ser fruto da pressão que a sociedade supostamente lança sobre as pessoas, a todo instante. Tal posição é problemática por conduzir o julgamento estético ao objetivismo e à medida geral sobre a explicação das práticas necessárias a qualquer compreensão da arte.

Como uma alternativa diante dos esquemas circulares montados por Bourdieu, Paulo Filipe Monteiro propõe que se reconheça o lugar dos indivíduos e dos pequenos grupos articulados em suas dimensões conscientes, inconscientes, estratégias, projetos e que também não se reduza todas essas possibilidades a uma análise simplista de classes. O autor claramente reconhece a importância de Hennion, nos seus modos de revisar e entender que houve certo deslocamento na sociologia das artes, em direção ao estudo de grupos mais curtos e particularismos, fornecendo novas hipóteses e alternativas ante os trabalhos bourdieusianos.

Segundo Monteiro, é válido destacar que a construção simultânea das identidades sociais e artísticas passou a ser combinada sob outros recortes, sendo o julgamento estético base importante entre os artistas e grupos sociais mais específicos, cuja preocupação com as marcas de uma dominação, reprodução, poder e capital não se mostra tão intensa e nem reduz a arte às estratificações sociais predefinidas, estritamente objetivas e mais extensas, do que de fato é a intenção principal desses grupos:

> Hennion lembra uma máxima que os artistas e empresários da arte repetem com insistência: "se houvesse uma regra fixa para obter o sucesso, todos a seguiriam". Como não há, é "o procedimento de tentativa-erro que serve para construir" as carreiras dos artistas, isto é, seu encontro com os públicos potenciais e pretendidos, quaisquer que eles sejam. Daí, as "hipóteses novas", diz Hennion: "1) a arte não é o resultado de distinções sociais globais, apenas produz distinções locais. 2) O social não é uma série de estratos sociais estabelecidos *a priori* e que a arte deveria refletir; é um conjunto de forças que não se conhecem e que procuram reunir-se em reagrupamentos frágeis e variáveis" (MONTEIRO, 1996, p. 169).

40 - Existe uma crítica que considera os trabalhos de Bourdieu uma sociologia da leitura do mercado, mas não uma sociologia da arte, pois a obra bourdieusiana "estende abusivamente a ideia de mercado, com a sua racionalidade individual, imediata e utilitarista, a todos os campos das práticas sociais e a todas as épocas" (MONTEIRO, 1996, p. 18).

É preciso notar que os ataques de Monteiro à racionalidade em Bourdieu, embora repousados sobre o indivíduo, não devem ser confundidos com outras racionalidades explicadas por autores como Raymond Boudon e Jon Elster. Uma das diferenças principais nisso aparece pelo fato de Bourdieu dar grande espaço ao arbitrário cultural, por considerá-lo

um recurso maior sobre o qual a arte passa a ser tratada pelos seus fetiches, necessidades e vantagens, além de as subjetividades artísticas e estéticas serem basicamente reduzidas a uma interiorização das condições objetivas da sociedade e da cultura.

Mais que diferentes, os pontos da teoria bourdieusiana revelam outro elemento complicador, encontrado na explicação de que o arbitrário cultural funciona como um elemento objetivista dos campos da arte. É possível notar um claro viés de Bourdieu no seu modo de entrelaçar suas análises a respeito das obras de arte, sobretudo quando ele as orienta sob um ponto de vista mais externalista do que internalista. Em outras palavras, os escritos bourdieusianos enquadram os trabalhos artísticos muito mais pelos seus usos sociais e muito menos pelos seus aspectos internos, subjetivos e técnicos, para se pensar importantes desdobramentos caros à consciência e à racionalidade.

Em um texto como *Os Usos Sociais da Ciência*, Bourdieu reconheceu as pretensões científicas da sociologia em descrever as produções culturais e a própria arte, justamente por elas consistirem em lugares onde a oposição entre as interpretações internalistas e externalistas parece se desenhar com mais intensidade (BOURDIEU, 2004, p. 19). Ao admitir esse quadro de tensão, a teoria bourdieusiana declarou a sua pretensão de escapar, tanto das análises que enquadrassem a arte como uma linguagem completamente autonomizada (onde a interpretação da internalidade do texto seria supostamente "o alfa e o ômega", ou seja, naquilo que Bourdieu classificou de um "pós-modernismo" e de uma "semiologia"); quanto de visões que propusessem a interpretação das obras de arte sempre a reboque de mundos sociais e ou econômicos (presentes nos trabalhos marxistas, cujos vícios apontados por Bourdieu, estavam em relacionar sempre "o texto ao contexto").

Porém, embora reconhecidamente um leitor hábil e erudito, capaz de citar em seus escritos sociológicos, passagens de escritores como Marcel Proust, Virgina Woolf e Gustave Flaubert, Bourdieu tratou as obras literárias (bem como suas temáticas e tramas) muito mais a partir de suas repercussões históricas e apropriações operadas nos campos artísticos; e essa postura também se estende à fotografia, na qual, embora Bourdieu fosse pessoalmente um fotógrafo, o objetivismo de sua "economia das trocas simbólicas" e do "arbitrário cultural" ofuscou as peculiaridades das obras em questão e a chance de maiores abordagens sobre como os atores sociais podem classificar e julgar as fotos a partir de diferentes operações conscientes e racionais. Todas essas posições se mostram defasadas, caso se note outras linguagens da arte tratadas por Bourdieu, por exemplo, música, teatro, cinema, dança, onde é possível identificar uma carência ainda maior de mediações que levem em conta as características formais das obras e suas dimensões estéticas da fruição. O que se vê nesses

casos abordados pela sociologia bourdieusiana, é uma série de reducionismos por meio de um grande "mundo econômico às avessas", em vez da análise que medeie os aspectos internos e externos da arte, principalmente em seus hábitos, disposições, interiorizações, incorporações, fundamentais para o modelo teórico mais razoável acerca do julgamento estético.

Um dos motivos de se sustentar os pontos críticos acima destacados reside principalmente no fato de Bourdieu descrever o julgamento estético sob a condição de *campos de produção* (a partir do qual, o campo da arte seria uma de suas dimensões constituídas por *agentes*) e seus efeitos de constante arbitrariedade, em vez de optar pela definição de um *mundo*, ou de vários *mundos da arte*, onde os *atores* e os *indivíduos* são mais flexíveis e variáveis a ponto de porem em crítica suas próprias disposições do passado. Além de pertinente, a divergência ante Bourdieu não se traduz apenas como uma opção estilística de grafar o termo *campo* no lugar de *mundo*; na verdade, diz respeito à maneira pela qual a teoria bourdieusiana traça os limites da arte e apresenta epistemologicamente a questão do julgamento estético. A teoria defendida nesta tese considera os processos que envolvem a estética / arte, descritos sob uma noção de mundo ou mundos da arte, muito mais férteis à combinação com estados da consciência e da racionalidade dos atores. Ver-se-á, na sequência, a importante diferenciação dos mundos da arte que levam para condições da intersubjetividade, no lugar do campo da arte, que em Bourdieu está preso à dependência das homologias.

3.2 O arbitrário cultural e as homologias em Pierre Bourdieu

No tópico anterior, foram analisados aspectos do arbitrário cultural e o seu funcionamento como um conjunto de convenções, tidas como necessárias para os julgamentos estéticos, segundo os escritos de Bourdieu. Agora, é preciso discorrer um pouco a respeito do papel das homologias, uma vez que elas também são, para a teoria bourdieusiana, outras condições ontológicas vinculadas ao *senso prático* dos indivíduos, sobretudo em seus contínuos processos de externalização e internalização da experiência (GRENFELL; HARDY, p. 27). Inicialmente, as homologias servem aos modelos propostos por Bourdieu, referendada por oxímoros e encarando tanto as produções artísticas como as culturais, a partir de uma "dependência na independência" (BOURDIEU, 2004a, p. 55). Existem, com isso, também ambiguidades nas práticas das instituições e classes, na medida em que ambas são capazes de assegurar condições mínimas para autonomia, ao mesmo tempo em que podem impor constrangimentos e pressões para estabelecer suas heteronomias.

As homologias possuem valor porque são tomadas para a dissimulação da realidade social e desenvolvimento da arte por meio do "desinteresse" que se move através dos críticos, públicos, artistas e das instituições capazes de legitimar e repudiar determinadas obras de arte por meio de seus julgamentos. Na perspectiva de Bourdieu, as homologias funcionam de acordo com as formas pelas quais os *dominados* se relacionam com os *dominantes* e, mais especificamente, nas operações entre as frações dominadas e dominantes tomam para lutar, para obterem uma dominação simbólica, e para homologarem suas diferenças, diante de outras camadas desapossadas. Conforme tais posições, as homologias serviriam para matar "dois pássaros com uma só pedrada, ou dois coelhos com uma só cajadada" (BOURDIEU, 1993, p. 44)[22].

Em um quadro de homologias e de arbitrário cultural, as posições dos agentes bourdieusianos estão dispostas em suas relações com o espaço social "em que mantêm uma estreita relação com o desinteresse e com todos os valores universais e, universalmente reconhecidos como os mais elevados" (BOURDIEU, 2013b). Sendo assim, as possibilidades que os indivíduos teriam de julgar as obras de arte não seriam frutos do simples acaso. De modo análogo, as homologias entre a arte e o seu caráter ascético são importantes para reconverter práticas que aparentam "desinteresse" em alguma utilidade prática na sociedade. Além do mais, se consideradas as homologias e suas relações com as convenções artísticas, o julgamento estético acurado aparece para corroborar um tipo de virtude amplamente reconhecida em espaços sociais, mais especificamente, nos campos de produção artístico e cultural.

> A lógica das homologias faz com que as práticas e as obras dos agentes em um campo da produção, especializado e relativamente autônomo, sejam necessariamente *sobredeterminadas*; faz com que as funções desempenhadas por elas nas lutas internas se dupliquem inevitavelmente de funções externas, as que elas recebem nas lutas simbólicas entre as frações da classe dominante e – pelo menos, a prazo – entre as classes (BOURDIEU, 2008a, p. 53).

Aplicando a visão de Bourdieu em um exemplo, seriam as homologias entre um crítico de arte (localizadas no seu campo intelectual) e a posição de seu público, na classe dominante, que estabeleceriam as "conivências objetivas" para que a dominação, reprodução e o poder operassem por meio de estruturas da oposição, capazes de marcar e tensionar estruturas de classe e frações de classe (SWARTZ, 1997, p. 130). Consequentemente, o arbitrário cultural também exerceria um papel crucial em todo este processo, visto que os julgamentos não

[22] "to aim at two birds with one stone".

estariam imbuídos por uma estética pura, mas por interesses ideológicos dos críticos, seus clientes / públicos, cujas condições vinculariam a obra de arte às objetividades das relações sociais em seus campos específicos.

No entanto, as críticas levantadas a seguir, demonstrarão como é possível identificar o equívoco para qualquer análise justa da *arte como sociedade*, caso se tome o modelo bourdieusiano do arbitrário e das homologias, por completo. Apesar de serem encontradas menções, em certa medida, inclinadas ao reconhecimento da importância e do efeito de mobilidade entre gerações, formas e conteúdos, isso aparece em Bourdieu basicamente como um modo de aceitação que determinadas gerações apresentam, diante de outras, onde apenas existiriam de certos agentes "deslocados" na gravitação do mundo social. Tal argumento aparece no olhar mais tardio da obra bourdieusiana, presente em *Meditações Pascalianas*, e continua discreto e insistente em considerar as ações entre os indivíduos e as obras de arte como dependentes das estruturas que modificariam o espaço de posições e o espaço de disposições, sendo esses não menos decisivos para estruturar o campo do poder e o campo das relações de classe (BOURDIEU, 1993, p. 44; 2001, p. 192).

Não deve se relegar a insistência da visão objetivista e reducionista, existente no modelo teórico de Bourdieu, para se pensar o impacto da linguagem e suas conexões com a estética nos indivíduos / objetos, cuja insuficiência em tratar a linguagem artística parece estar sempre perseguida pelo espectro arbitrário da economia política. As homologias aparecem como instrumentos para uma visão comparativa, relacional e tomada por Bourdieu sob o argumento de que não se deve apenas observar "particularmente" um "caso particular", mas é preciso generalizar o poder de afirmação e sustentação de conceitos e teorias.

Em virtude das homologias, a perspectiva bourdieusiana associa expressões estético-artísticas ao poder, além de buscar o entendimento sobre a linguagem e o arbitrário cultural, não como exemplos de meras e calmas superfícies da vida social, mas como dispositivos para o estabelecimento das próprias lutas sociais travadas pelos agentes. Apesar de haver uma fisionomia relevante nesses argumentos, é possível rebater parte do modelo bourdieusiano a partir de algumas críticas fornecidas por Jonathan Eastwood.

De antemão, Eastwood aponta a forte herança sociológica de Durkheim sobre os escritos bourdieusianos, no seguinte aspecto: ao ver a sociedade fundada nas perpetuações das hierarquias e em apologia à visão funcionalista da dominação, os traços de Durkheim se tornaram atraentes para Bourdieu. Por consequência, quando aplicou parte de sua crítica à forma como a sociologia bourdieusiana toma e instrumentaliza a sua análise sobre a literatura, Eastwood demonstra como as homologias e o arbitrário cultural, trabalhados por Bourdieu,

fazem dos artistas, editores, público, crítica, os verdadeiros cúmplices dos *campos*. Por isso, todos esses *agentes* (sejam indivíduos ou instituições) não só estariam embebidos por um *campo do poder*, mas *todos* os campos seriam essencialmente homólogos ao campo do poder. E se aplicado para o caso da literatura, por exemplo, pelo fato de evidenciar os mesmo tipos de polaridades, externadas na relação com seus diferentes recursos, o julgamento estético, então, é tratado e resumido como uma mera função de distinções sociais extraliterárias (EASTWOOD, 2007, p. 166).

Ao se estender nas críticas de Eastwood sobre o excesso das "distinções sociais extraliterárias" para outras supostas distinções extramusicais, extrateatrais, ou extrapoéticas, ver-se-á que os escritos de Bourdieu permanecem insuficientes para explicar ações, associações e experiências estéticas, e mais ainda para se explicitar outras categorias, tais como consciência e racionalidade. Outras insuficiências do modelo bourdieusiano podem ser demonstradas nos seguintes detalhes:

A) O excesso de objetivismo, ao considerar o julgamento estético apenas nas relações e tomadas de posições dos seus agentes, homologados em um campo de produção cultural e artístico, quando, na verdade, as possibilidades de julgar uma obra de arte e uma experiência estética podem ser orientadas por outros aspectos como disposições, hábitos e visões de mundo mais peculiares e independentes das grandes instituições e de maiores pressões;

B) O engessamento em tomar a linguagem como dispositivo acima de tudo arbitrário, quando a sua arbitrariedade apenas responde parte do problema, principalmente ao se tratar de uma linguagem mais poética e marcada por metáforas artisticamente acionadas, como bem se pode ver nas considerações de Antonio Cicero:

> Em princípio, tudo em um poema é arbitrário. O poeta sabe que a poesia é compatível com uma infinidade de formas e temas. Ele tem o direito de usar qualquer das formas tradicionais do verso, o direito de modificá-las e o direito de inventar novas formas para os seus poemas. Nenhuma opção lhe é vedada *a priori;* em compensação, nenhuma opção lhe confere garantia alguma de que sua obra venha a ter algum valor. Cada escolha que o poeta faz limita a liberdade vertiginosa de que ele dispunha antes de começar a escrever. As restrições devidas a formas autoimpostas são importantes, porque exatamente o esforço consciente e obsessivo para tentar resolver a tensão entre elas e o impulso expressivo é um dos fatores que mais propiciam a ocorrência de intervenções felizes do acaso e do inconsciente: o que, de certo modo, dissolve a dicotomia tradicional entre a inspiração, por um lado, e a arte ou o trabalho, por outro como ganhar dinheiro na internet (CICERO, 2012, p. 15).

C) Por considerar que os principais mecanismos explicativos não estão no relacionismo metodológico de Bourdieu e nem em sua justificativa das forças do campo e agentes, mas que se explicam na articulação entre os diferentes tipos de convenções e nas intersubjetividades dos atores sociais e de suas situações nos mundos da arte mais plurais.

A partir das observações acima, é importante salientar a presença de convenções e suas repercussões reais na sociedade, além de sua relevância para o entendimento dos méritos da visão mais convencionalista de metodologia das ciências sociais, quando o próprio convencionalismo reconhece que suposições falsas podem ter consequências verdadeiras na sociedade (LAKATOS, 1989, p. 106). Por outro lado, é necessário discorrer a respeito de como as convenções podem se recombinar com diferentes linguagens da arte e servirem a uma teoria social mais interessada em ponderar os desdobramentos de estados da consciência, condições da racionalidade e seus diferentes caminhos para a efetividade dos diferentes julgamentos estéticos.

3.3 Convenções e linguagens da arte para o julgamento estético

> *Pegue uma fatia de Theodor Adorno*
> *Adicione uma posta de Paul Celan*
> *Limpe antes os laivos de forno crematório*
> *Até torná-la magra-enigmática*
> *Cozinhe em banho-maria*
> *Fogo bem baixo*
> *E depois leve ao Departamento de Letras*
> *Para o douto Professor dourar.*
>
> *(Waly Salomão – Novelha Cozinha Poética)*

Nesta seção, deve-se esclarecer o que se chama de *linguagens da arte*; um conceito que além de abranger diversos pensadores antigos, reúne experiências que compreendem a música, pintura, arquitetura, criação de mapas, danças, jardinagem, poemas, prosas e performances. Como tantos tipos de tratamento e especificidades das linguagens da arte, o julgamento estético tem sido alvo de conflitos e mudanças em seus estatutos, uma vez que não apenas os trabalhos artísticos, como também as próprias experiências estéticas se fizeram e fazem dinâmicos, ao longo da história.

Deve-se notar que as convenções, presentes na arte, não são imunes aos desdobramentos de suas linguagens, a ponto de suas mudanças levarem autores a considerá-

las sob um ponto de vista mais pluralista, e que, ao depreenderem representações simbólicas, capazes de incluir "letras, palavras, textos, imagens, diagramas, mapas, modelos e muito mais" (como disse certa vez Nelson Goodman), as linguagens da arte são capazes de evocar experiências e "atitudes" estéticas distintas entre si, além do fato de as experiências dos indivíduos e suas competências em lidar a estética, serem transformadas nos encontros com as obras, bem como na criação e recriação simbólica.

Nelson Goodman (especialista em linguagens da arte e filósofo da estética) apresenta pontos articuláveis com outras questões tratadas por Bourdieu, ao revelar que mesmo a atitude estética capaz de repudiar uma série de fins práticos (e mais imediatos com um mundo das relações de trabalho e da necessidade básica) não é justificativa suficiente para isentar que o "ser estético não exclui ser insatisfatório ou ser esteticamente mau" (GOODMAN, 2006, p. 259). Com certeza, pelo fato de os indivíduos produzirem julgamentos em torno das obras de arte, ao mesmo tempo em que um indivíduo considerar-se insatisfeito ou crítico ao trabalho artístico, corresponde a mais uma prova de que tanto a circulação da arte quanto suas experiências estéticas devem ser entendidas em conexão com regimes simbólicos específicos e, portanto, não em uma completa autonomia artística. Em contrapartida, outro ponto crítico que agrupa Pierre Bourdieu e Nelson Goodman, um terceiro nome como o de Arthur Danto, está em eles perceberem que mesmo quando marcadas por aspectos mais específicos, algumas linguagens da arte não são totalmente diferentes dos objetos considerados "não artísticos", em uma sociedade.

Assumir uma discussão a partir das linguagens da arte e suas convenções é interessante porque não apenas inclui a sociologia, mas porque indica pontes com a filosofia da arte. Além de várias perspectivas sociológicas e filosóficas pontuarem a estética como algo mais geral à condição humana, a abordagem da filosofia é mais antiga e talvez mais ampla, sobretudo pelo seu potencial de digressão. Parte do vínculo entre esses lugares do conhecimento só possível porque várias experiências artísticas não são destituídas de uma estética e a própria experiência estética deve ser encarada como algo capaz de transcender os próprios fatores e limites da arte. Isso é claramente análogo às questões sobre as linguagens da arte e suas convenções.

Na esteira do debate entre linguagens da arte e convenções, deve-se ter cuidado e também ressaltar que a obra de arte não precisa ser vista como obrigado a produzir experiências estéticas de modo invariável. Nem sempre o público está disposto ou interessado em consumir / contemplar algum trabalho artístico, ao passo que várias obras também não

dependem de todas as pessoas para serem consideradas artísticas. Nesse quesito, atente-se para as contribuições de Noël Caroll, referendadas no argumento de que:

41 – *Nem todas as obras de arte são concebidas para proporcionar experiências estéticas, tampouco uma experiência estética é condição obrigatória para a constituição de um trabalho artístico. Tanto a filosofia quanto a sociologia da arte devem levar em conta essas mudanças ontológicas.*

Como ressaltou Caroll:

> Algumas obras de arte, como *Fonte* de Duchamp, baseiam-se em ideias, e não em experiências. Podemos sentir satisfação ao pensar em *Fonte*, sem sequer a experimentar, e ainda menos experimentá-la esteticamente. Podemos ler sobre ela e pensar sobre ela sem conhecer ao certo o seu aspecto, as suas formas e as suas propriedades perceptíveis (CAROLL, 2010, p. 203).

Já foi visto o quão Bourdieu considerou os processos avaliativos e legitimadores da arte postos em condições relacionais, sendo esses processos dependentes de instituições, reproduções e inculcações sócio-históricas. Mas para ultrapassar esses pontos, foi defendido, no capítulo1 desta tese, a necessidade de se detalhar o peso da *interpretação* (produzida no encontro entre indivíduos e objetos aparentemente prosaicos e arbitrários) na arte e no julgamento estético. Por consequência, existe a urgência de analisar as convenções artísticas interessada em como a legitimação de uma obra de arte se combina com as posturas dos atores sociais e alcançam a especificidade de um julgamento estético-artístico. Surge então o argumento de que a mudança dos estados interpretativos modifica o estatuto dos objetos artísticos. Ao mesmo tempo, a intepretação diz respeito a um processo de reabertura na história, tendo em vista a experiência estética produzida entre os indivíduos e os objetos ser um evento de retomadas, retornos (*prises et surprises*, como levantado a partir de Antoine Hennion) e todos esses processos incidirem nas aplicações de linguagens da arte convencionais.

De fato, um tema como o das convenções na arte, ajuda a entender, por exemplo que em certas linguagens, como na música, nem as palavras e nem os sons se encerram em si mesmos, pois revelam vias de acesso aos sentidos, sentimentos e ideias, exprimidos no ambiente sócio-histórico e profundamente marcado pela consciência. Diante disso, o julgamento estético aparece vinculado a formas da linguagem artística que não constituem categorias puramente inatas, mas convenções, a ponto de um simples acorde supor a criação

convencional de um sistema de símbolos ou de signos materiais, cuja significação possui suas definições mais peculiares (HALBWACHS, 2001, p. 20[23]).

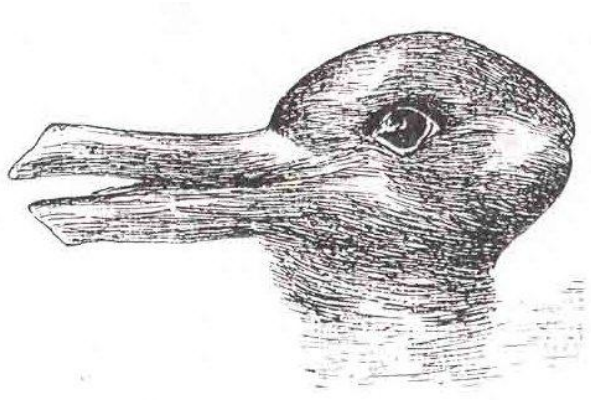
42 – *No julgamento estético, o indivíduo movimenta convenções artísticas. Algumas delas apenas são interiorizadas, enquanto outras são incorporadas ao seu conjunto de hábitos e disposições.*

Ao mesmo tempo, como não há uma estrutura, programa ou *habitus* tão rígidos na vida dos indivíduos, suas relações com várias obras artísticas produzem leituras embaraçadas e polêmicas, à medida que a interpretação sobre os objetos não se reduz a um corpo biológico.

43 – *Existe uma consciência, direcionada da biologia para a sociedade que se apresenta por meio de linguagens da arte. Essas pesam de maneira considerável para uma série de decisões racionais e cotidianas dos indivíduos e, consequentemente, para seus julgamentos estéticos.*

Dentro dos problemas a respeito das linguagens da arte e suas convenções, a gravura *pato-coelho*, de Joseph Jastrow (muito conhecida por aparecer em *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein) continua a intrigar diversas pessoas, caso se pergunte "o que elas veem?". É até esperado que em boa parte das respostas as pessoas projetem a imagem sugestiva de um coelho ou, em outros momentos, o desenho de um pato (FIG. 10):

FIGURA 10 – Imagem do *Pato-Coelho*, de Joseph Jastrow



Fonte: The Guardian[24]

[23] A programação, duração e intensidade do tempo investido na aquisição de competências para gerir informação, bens e serviços, além da prática, conservação e manutenção cotidianas dessas competências, constituem um critério útil de classe social, conforme nos lembra Halbwachs (FEATHERSTONE, 2007, p. 37).

Até então, se teria apenas um caso de representação artística intrigante, dentro de um quadro a respeito das linguagens e convenções artísticas. Mas a questão se complica ainda mais, ao se notar que as duas projeções (a de um pato e a de um coelho) não podem ser vistas no mesmo instante, pois ninguém consegue defini-las de modo suficiente, com palavras, tudo aquilo que foi levado a ver (DAVIDSON, 1993, p. 263; ELSTER, 2014, p. 180).

Em outros termos, na imagem de Jastrow, um indivíduo julga que há um pato (e realiza um julgamento específico) ou enxerga um coelho (a partir de outro julgamento específico). Porém, ocorre que os dois julgamentos são incompatíveis em uma mesma situação, porque ambos os julgamentos são operações diferentes e não simultâneas –, neurológica e sociologicamente. Neste ínterim:

> Quando vemos uma coisa, pode não haver apenas diferente maneiras de *dizer* o que é visto; a coisa também pode ser vista *de maneiras diferentes*, vista *diferentemente*. Esta possibilidade, que introduz a importante fórmula "*ver... como...*" (*see... as...*), foi levada muito a sério pelos psicólogos, e também por Wittgenstein [...]. Os casos mais patentes são, sem dúvida, aqueles nos quais (como o pato-coelho de Wittgenstein) uma imagem ou um diagrama são criados para serem vistos de diferentes maneiras – como um pato ou como um coelho, como côncavo ou convexo, ou o que quer que seja (AUSTIN, 2004, p. 107).

O caso da imagem de Jastrow é importante para marcar que se Bourdieu, sobretudo em sua teoria do *habitus*, chegou a reconhecer a variabilidade do julgamento estético, é preciso ampliar sua teoria da prática para se observar como os indivíduos julgam e alteram suas operações de juízo em um nível de sociabilidade e de situação mais peculiares, a ponto de envolver determinadas linguagens da arte e convenções artísticas. Igualmente, é preciso lembrar que a própria noção bourdieusiana de *habitus* acabou por suprimir partes fundamentais da contingência nos julgamentos estéticos dos indivíduos e embaralhar vários pontos através da pesquisa a respeito das linguagens da arte e suas convenções.

Não é preciso relegar os esforços de Bourdieu, com as críticas aqui lançadas. Pelo contrário, é salutar a existência do trabalho bourdieusiano, importante para a discussão metodologicamente mais individualista. Infelizmente, esse lado de Bourdieu foi escrito de modo mais tímido por ele mesmo, mas não deixa de ter relevância para o desenvolvimento de questões sobre os mecanismos situacionais da interpretação e do julgamento estético, diante de linguagens da arte. Esse movimento pode ser encontrado no artigo de Bourdieu, intitulado *Pieté Religieuse et Dévotion Artistique*, e publicado em 1994. Naquele trabalho, a sociologia

---

[24] Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2010/mar/01/wittgenstein-philosophical-investigations>. Acesso: 14 jan 2016.

bourdieusiana, se interessava pelo estudo da Arte Sacra na França, onde Bourdieu admitiu um *insight* revelador que pode se combinar com outras argumentações mais flexíveis a respeito dos julgamentos dos atores sociais: em um ambiente religioso, um indivíduo pode contemplar um mesmo objeto (imaginemos aqui um crucifixo) por meio de interpretações diferentes.

Seja a partir do olhar de "devoção cristã", ou a partir da "disposição artística", a sociologia pode verificar operações interpretativas distintas sob o mesmo símbolo, cuja decodificação incide, diferentemente, no estabelecimento de juízos individuais. Em outras palavras, o exemplo descrito por Bourdieu demonstra que a arte sacra pode ser *artística* e *sagrada*, no entanto, tais interpretações só são acionadas pelos indivíduos porque são processadas em instantes diferentes –; um argumento que referenda o caso do pato-coelho de Jastrow, visto anteriormente. Ocorre, porém, que embora considerados em alguma medida, esses tipos de tópicos e discussões ficaram por demais ocultos nos escritos de bourdieusianos.

Dentro desses elementos, é possível se perguntar: como as linguagens da arte e suas convenções são capazes de embaralhar certas operações do julgamento estético dos indivíduos? Outro exemplo intrigante a respeito disso, aparece em *Visage Paranoïaque*, um trabalho de Salvador Dalí, pois enquanto na imagem de Jastrow, as pessoas podem interpretar um pato ou um coelho, no trabalho de Dalí, elas podem identificar ora uma paisagem, ora um rosto, principalmente quando a tela é disposta em ângulos diferentes (FIGS. 11 e 12):

FIGURAS 11 e 12 – *Visage Paranoïaque* (1935), vista sob dois ângulos diferentes; sendo o primeiro, uma representação tribal, enquanto o segundo, a sugestão de um rosto[25].

[25] Disponível em: <https://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/fitxa_imprimir.php?obra=404&lang=fr> . Acesso em: 21 jan 2016.

Fonte: Salvador Dalí

Em mais um clássico, intitulado, *Uma e Três Cadeiras*, assinado por Joseph Kosuth, é possível identificar o conceito de "cadeira" (retirado de um dicionário, impresso e colado na obra), assim como o retrato de uma cadeira, uma cadeira propriamente de madeira, encostada na parede. Com o exemplo de Kosuth, pode-se trabalhar problemas interpretativos sobre a linguagem da arte, tais como *ideia*, *apresentação*, *representação*, além do fato de as pessoas julgarem um mesmo objeto estético possibilitar diferentes maneiras de julgá-lo, culminando até em modos de julgamentos contraditórios.

44 – *Se as pessoas são competentes para reconhecer cadeiras diferentes em expressões simbólicas e materiais diferentes (como na obra de Kosuth), isso não ocorre unicamente pelo fato de elas serem dotadas de uma cognição biológica, mas porque cada experiência estética específica recombina e reatualiza como as pessoas direcionarão as convenções que se apresentaram* (FIG. 13).

FIGURA 13 – *One and Three Chairs* (1965); por Joseph Kosuth[26]

Fonte: MOMA

Desdobrando os próprios exemplos anteriores e suas relações com a linguagem, é certo que a *arte imita a natureza* (ARISTÓTELES, 1979), mas, em termos extensivos, *a arte também denota os objetos*, a ponto de os indivíduos conseguirem reconhecer um tipo de mundo da arte, onde o *faz de conta* lhe é componente, ao mesmo tempo em que as pessoas notam boa parte dessas mudanças (DANTO, 2010, 2005). A diferenciação entre certas situações artísticas e um mundo mais corriqueiro pode revelar pesos diferentes sobre as linguagens, haja vista um evento como "homem morde cachorro" talvez servir como um título melhor para alguma matéria jornalística, em vez de chamar grande atenção nos mundos da arte, pois esse mesmo evento, se colocado no plano da ficção, simplesmente poderia ser interpretado como bastante tedioso (ELSTER, 2009, p. 275).

Ainda retomando o exemplo de Jastrow, se as pessoas veem um coelho, isso não ocorre em razão de elas apenas conseguirem identificar um animal coelho na natureza, mas porque elas também possuem competências para reconhecer que a imagem diz respeito a um *desenho* de um coelho e não a um coelho de verdade. Caso se amplie essas considerações para além de um coelho ou de um pato (considerando-os animais pertencentes à própria natureza biológica) se perceberá que os indivíduos produzem outros juízos ainda mais complexos em uma obra de arte como *Uma e Três Cadeiras*, porque dispõem de acessos à consciência e formas de interpretação distintas, importantes para habituá-los diante de objetos artificialmente construídos pela cultura humana e diferenciá-los de outros objetos produzidos pela natureza biológica. Aparecem, então, outros recortes que detalham e diferenciam as

[26] Disponível em: <http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965>. Acesso em: 21 jan 2016.

possibilidades do julgamento estético na sociabilidade dos indivíduos e que interessam de maneira central para o debate a respeito das linguagens e convenções da arte.

O argumento de Bourdieu de que os indivíduos aprendem a julgar trabalhos artísticos porque são orientados por um arbitrário cultural está correto. Entretanto, é verdade que quando corpo e objeto se confundem e se tornam apenas um, os hábitos adquirem toda a sua força, transmitem a memória social, estruturam e orientam as bases da ação individual (KAUFMANN, 2003, p.195).

45 – *Embora a produção de objetos como cadeiras seja arbitrária, assim como a eleição desses objetos para compor um trabalho artístico também o sejam, existem eventos (por exemplo, a existência de animais como coelho e pato) que são ontologicamente próprios à natureza biológica. A existência dessas diferenças não invalida o argumento de que os desenhos de um pato e de um coelho são também ontologicamente artificiais*.

Como mencionou Arthur Danto, "um gato-de-sonho não é um gato" (DANTO 2010, p. 53). Analogamente, caso nunca se veja telas e fotos que representem o céu ao longo de uma vida, quando as janelas das casas das pessoas forem abertas, se verá o céu, em sua natureza, e esse acontecimento formará parte considerável da experiência social, dos hábitos e disposições, todos inclusos na relação complexa entre tempo e espaço[27]. Como deixar de ver o céu e suas cores é praticamente inevitável para a maior parte das pessoas, suas cores, quando transpostas para a arte, não serão imunes às associações entre a consciência dos indivíduos e suas informações presentes na natureza biológica.

É possível inferir que a arte transcende a natureza, porque também é artifício. Por extensão, as disposições estéticas não se reduzem ao nosso corpo biológico, pois se inscrevem nas relações entre a consciência e a racionalidade, cujos desdobramentos incluem os artifícios da sociedade. Em compensação, não se deve (e nem se pode) recusar a existência objetiva de várias coisas pertencentes à natureza, tais como coelhos, patos e o céu, como também não se deve negar a centralidade dessas coisas para a nossa constituição de uma subjetividade estética. Aliás, vários objetos da natureza existem biologicamente porque independem da

[27] Vale citar uma consideração sobre isso, encontrada em Jon Elster: "Como já o explicou Husserl, a consciência do tempo interno é uma rede de intenções temporais: retenções, impressões e propensões, dirigidas para o passado, o presente e o futuro, respectivamente [...] Isto significa que quando capto o passado, também capto o presente como o futuro de tal passado; de maneira similar, o presente está encarnado no futuro como o que então terá sido" (ELSTER, 2014, p. 282).

intervenção humana para existirem – o que é bem contrário a outros lugares nos mundos da arte, cujas criações dependem basicamente de intervenções.

46 – *Os hábitos e, portanto, as disposições estéticas se projetam na aderência entre o indivíduo e objetos / experiências socializados. Mas certas experiências estéticas, igualmente constitutivas e importantes para a formação da nossa competência de julgar, não dependem por completo da sociedade*.

Olhar para o céu e admirá-lo pode significar uma atitude estética. Mas não só isso: antes de tudo, olhar para o céu não necessariamente depende de um corpo socializado, mas de um corpo biológico, para a constituição de partes da linguagem. Em outros termos, nada mais natural do que uma artista se inspirar quando olha para a natureza, embora essa mesma natureza, ao ser representada, possa se tornar um artifício e um recurso, tanto de um simbólico, quanto de uma linguagem arbitrária da arte movida por convenções.

Outra relação entre a obra de Pierre Bourdieu e a sociologia da crença de Émile Durkheim revela como a perspectiva bourdieusiana reconhece a arte: em uma construção formada pela intervenção material sobre o mundo e produzida através dos modos pelos quais os agentes *creem* nos objetos sociais. Assim, as dimensões da experiência estética e do seu julgamento também levariam a arte para um plano da crença. Baseada nesses argumentos, a crítica de Antoine Hennion chega a questionar os limites das linguagens e convenções como puros efeitos da crença, principalmente no efeito do arbitrário e suas relações com o ser humano, apresentados por Bourdieu. Como alternativa, é interessante notar que a frase “a escalada faz o rochedo como o rochedo faz a escalada” (HENNION, 2010, p. 38), pode ser vista de modo análogo às formações das linguagens da arte, pois a relação entre o indivíduo e objeto não se dá na autoridade e nem no controle pleno de um sobre o outro. Ao contrário do julgamento é algo diferente da experiência, e por isso, é no julgar onde a racionalidade dos indivíduos prevalece sobre os objetos.

O elemento gerativo do *habitus* não dá conta de outros percursos nas linguagens da arte. Assim como nem os próprios hábitos o dão, pois são postos à prova através de novos procedimentos reelaborados pelos próprios atores sociais. Assumir a variabilidade dos julgamentos estéticos é reconhecer que as linguagens da arte não são meros efeitos de um pleno poder das pessoas sobre suas seguranças, ou das palavras sobre as coisas. Muito pelo contrário, o julgamento estético não implica um gesto fixamente resumido à crença, porque nos mundos da arte há o apagamento de muitas fronteiras, como o indivíduo e o objeto. Uma

pessoa lida com as linguagens da arte pelo fato de estar vinculada à preparação, de treino, esforço, ou mesmo displicência, produzidos entre os indivíduos e os materiais artísticos. Mas em vez do *habitus*, as relações entre os indivíduos e as linguagens da arte se dão sobre disposições menos duráveis e mais circunstanciais.

Como problematização, é importante destacar que na relação entre linguagens da arte, convenções e experiência estética, "os objetos já estão lá, inertes e disponíveis, à nossa mercê. Eles se entregam, esquivam-se impõem-se a nós [...] e as belas coisas se dão apenas àqueles que se dão a elas" (HENNION, 2010, p. 41). Mas, a despeito dessa explicação, o julgamento estético só pode ser decidido pelo julgamento racional dos indivíduos. Consequentemente, se a relação entre *disposições e hábitos* se faz *ouvindo, observando, tocando, lendo, assistindo*, dentro de mundos preenchidos por linguagens da arte, suas finalidades, marcadas sob os signos dos julgamentos estéticos, cabem às ações dos indivíduos, profundamente enfeixadas pela racionalidade.

47 – *Nas linguagens da arte, o entendimento de uma obra de arte pode se orientar muito mais por mecanismos intelectuais do que pela determinação de estímulos sensoriais.*

Em primeiro lugar, os ajustes e julgamentos mais técnicos sobre a experiência estética, podem predominar e afirmar a continuidade de convenções dominantes, a ponto de as tendências e os padrões de intenção de artistas diante do público, bem como a indução de decisões estéticas mais rotineiras e previstas e mais previsíveis, guiarem julgamentos mais esperados. Neste ponto, é importante reconhecer argumentos presentes em Anthony Giddens, onde se pode ver que vários atores podem ser verdadeiros *peritos* (sendo aqui considerados atores, tanto indivíduos, instituições, quanto sistemas abstratos), cuja habilidade aparece em manter oculto dos outros boa parte do que eles fazem. Não apenas, o exercício da perícia demanda a especialização de ambientes, linguagens, concentração mental (por sinal, condições muitas vezes de difícil obtenção para o público), além da especialidade e das práticas que podem desencadear modos mais profissionais e certas expertises.

> o controle da passagem entre o palco e os bastidores é parte da essência do profissionalismo [...]. Os peritos normalmente pressupõem que os indivíduos leigos se sentirão mais confiantes se não puderem observar o quão frequentemente esses elementos entram no desempenho do perito (GIDDENS, 1991, p. 89-90).

Em segundo lugar, pelo fato de a relação entre obra de arte e objeto não ser necessariamente casual, mas orientada por aspectos sócio-históricos como tempo, lugar, condição biográfica, política, dentre outros, há um desenho bastante complexo na formação da identidade do próprio trabalho artístico. Dentro disso, se pode admitir os próprios esforços assumidos pelo artista em se preparar e expressar seus trabalhos, ao mesmo tempo em que é preciso reconhecer que a pressão de convenções também são pressões de gosto e julgamento sobre o próprio artista.

Vale salientar que há artistas e artistas, pois não só por intermédio de Giddens, mas em Bourdieu, já se tem conhecimento das assimetrias existentes entre figuras mais renomadas e outras pessoas que fazem arte sob um tipo de anonimato. Mas mesmo sobre artistas consagrados, o peso das convenções pode ser entendido, antes de tudo, como condições limitadoras e impositivas, fundamentais para a comunicação da experiência estética, mais do que simplesmente um conjunto de formas estritamente técnicas e das linguagens da arte (GREENBERG, 2013, p. 142). As convenções, portanto, são condição ontológicas dos mundos da arte.

48 – *Embora a interpretação e decifração dos códigos artísticos ocorram por meio de capacidades intelectuais e os pesos das linguagens técnicas sejam maiores em alguns casos, a arte não se desenvolve como uma mera reprodução desses aspectos técnicos e materiais.*

Se ação de julgar pode estar diretamente relacionada com a necessidade em provar e comprovar tecnicamente, por modo de convenções, aquilo que é vivenciado na arte, pode-se inferir que essas provas e comprovações são apenas uma imagem da experiência estética, que é em si mesma, irredutível. As provas que lançamos sobre nós mesmos e sobre outrem podem servir basicamente para matizar nossos julgamentos estéticos, mas são insuficientes para substituir nossas experiências estéticas. É verdade que embora insuficientes, as provas não deixam de apresentar aspectos cruciais para modificar a organização das nossas experiências (CHATEAURAYNAUD, 2004, p. 19), mas há um traço de ontologia capaz de mostrar aos indivíduos e suas racionalidades, como a arte deve se diferenciar de outras situações do cotidiano. Um desses traços ontológicos e fundamentais aparece nas propriedades de transfiguração das linguagens da arte. Como bem se pode ver, através de um exemplo descrito por Jacques Rancière, o uso da perspectiva não teria tornado a pintura uma “bela arte” apenas por suas qualidades técnicas, pois:

> A virtuosidade do pintor nunca foi suficiente para lhe abrir as portas da visibilidade artística. Se a perspectiva foi linear e teatral antes de ser aérea e escultural, é porque a pintura devia mostrar primeiro sua capacidade poética – sua capacidade de contar histórias, de colocar em cena corpos que falam e agem (RANCIÈRE, 2012, p. 85).

É possível encerrar esta seção, sustentando o seguinte:

49 – *A transfiguração é uma das principais condições que levam os indivíduos a situações mais específicas de julgamento estético. Nisto é coerente que as metáforas sejam vistas como os principiais recursos para a transfiguração, na medida em que ambas se combinam com os indivíduos em situações mais específicas, não só tecnicamente necessárias, como ontologicamente decisivas para os julgamentos estéticos.*

Foram discutidos desdobramentos intrínsecos às linguagens da arte, suas relações com algumas possibilidades de convenções artísticas e seus complementos / críticas aos pontos de vista bourdieusianos. Cabe agora passar para outra discussão, onde as convenções serão problematizadas em contato com pontos marcantes para os julgamentos estéticos, mais especificamente, as instituições.

3.4 Relações entre convenções, instituições e julgamentos estéticos

Além de analisar as relações entre linguagens da arte e julgamento estético na perspectiva bourdieusiana, é válido perceber seus desdobramentos a partir de convenções e instituições que envolvem produções artísticas. Nos escritos de Bourdieu, uma obra de arte só adquire sentido para alguém capaz de reconhecer sua codificação e o seu sentido (procedimentos impossíveis sem qualquer mediação pela linguagem). Por outro lado, ao não dispor da apropriação e adequação dos códigos necessários para a decifração um trabalho artístico, o consumidor da obra de arte sente-se "submerso, 'afogado', diante do que lhe parece ser um caos de sons e ritmos, de cores e linhas, sem tom nem som" (BOURDIEU, 2013b, p. 10). E quando desprovido das disposições / interpretações objetivamente convencionais, o indivíduo se torna uma espécie de intérprete marcado por julgamentos ingênuos (*naïfs*), cujas descrições daquilo que viu, sentiu, ouviu ou tocou, são descritas em forma de relatos simples, simplistas e até mesmo vulneráveis para algumas represálias no mundo social.

À medida que Bourdieu entendeu as relações entre a arte e a linguagem para além de questões técnicas da linguística, também chamou atenção para o fato de como as competências sociais podem referendar posições de classe dos indivíduos e reproduzir desigualdades na familiaridade com as obras de arte. Para ilustrar essas assimetrias, Bourdieu cita a figura do *connaisseur* –, alguém capaz de controlar inconscientemente as regras necessárias e exitosas para interiorização de disposições caras a um julgamento estético legítimo na sociedade. Na sociologia bourdieusiana, a figura do *connaisseur* revela que além das instituições e convenções, a decifração de um trabalho artístico se torna possível quando as próprias disposições e interpretações são adquiridas dentro de algum campo de relações e de forças, fortemente ligado ao peso dos julgamentos estéticos em uma sociedade.

Em Bourdieu, as condições propiciadas por convenções e instituições fundamentam a formação de um valor da obra de arte, como também estão vinculadas aos espaços de sociabilidade, como a família, a Escola e a Universidade –, fortes exemplos a respeito dos percursos necessários para a familiaridade com os trabalhos artísticos. É possível afirmar que, em Bourdieu, as forças das instituições e convenções são fundamentais dentro de um campo, sob a forma de mecanismos do "controle prático" de um indivíduo e indispensáveis para o estabelecimento das maneiras em os indivíduos lidarem com a obra de arte.

Tendo em vista que a teoria bourdieusiana supõe o indivíduo como alguém capaz de agir pela distinção, além de se firmar e guiar suas interpretações por meio de uma estrutura estruturada e estruturante, os grupos sociais são vistos como uma resposta ainda mais robusta através de seus julgamentos estéticos, sobretudo quando esses grupos conseguem elaborar e codificar uma série de estratégias de distinção por via das instituições, seja por meio de seus signos distintivos e marcados por uma riqueza simbólica, seja pelas convenções presentes em diversos campos da estética (vestuário, habitação, arte) e ainda em outras formas da cultura, capazes de refletir a própria consciência de si da classe dominante. Nesse ínterim, os escritos bourdieusianos entendem que qualquer universo social não pode existir separadamente dos valores e potenciais presentes nas estratégias dos agentes e em seus vínculos com as convenções e ou instituições, capazes de causar tipos de julgamento, tais como reconhecimento, desprezo, celebração, rechaço, dentre outros. Em outras palavras, o ponto de vista de Bourdieu entende um tipo de "institucionalização da distinção" *pari passu* à incorporação de estruturas. Incorporar esquemas que distinguem um indivíduo de outros, passa a significar um caminho mais fácil (ou prático) para a naturalização das coisas e, consequentemente, para a naturalização de certas obras de arte. Isso pode ser ratificado,

> quando elas [as instituições] são admitidas e adquiridas como normais, desde a primeira infância, as disposições distintivas têm todas as aparências de uma natureza naturalmente distinguida, diferença que encerra sua própria legitimação (BOURDIEU, 2009a, p. 233).

Embora reconhecendo um aspecto inconsciente produzido nas linguagens da obra de arte, a sociologia bourdieusiana recorreu mais às forças do que às instituições e convenções para o julgamento e para a formação dos repertórios artísticos. Os escritos de Bourdieu compreendem as relações entre os indivíduos e as instituições de modo central encontradas no argumento de que "toda aprendizagem institucionalizada pressupõe o mínimo de racionalização que deixa seus vestígios na relação com os bens consumidos" (BOURDIEU, 2013b, p. 65).

Alguns trabalhos de Bourdieu conseguem expandir a análise sobre o julgamento estético para o reconhecimento de que o valor da experiência artística não é permeado por uma condição da *aisthésis* e do *estético* (*αἴσθησις*), bem como não é a única condição do sensível, da sensação e dos sentidos. Em vez disso, a experiência da arte está vinculada também à *áskesis,* consequentemente, ao *ascético* (*ἄσκησις*), encontrado nos processos de aprendizagem, treino, exercício e, portanto, de ascetismo. Para Bourdieu, as instituições corroboram a combinação entre o estético e o ascético, quer em suas ordens disciplinares, suplementares e convencionais; nas inculcações dos sistemas de classificação que essas mesmas instituições lançam em torno das obras de arte, seja através da concessão, permissão e legitimação daquilo digno de se considerar "artístico" diante do que não o deve ser. Desse modo, as instituições e convenções emergem como pontos básicos para qualquer estudo ligado às obras de arte.

Segundo Bourdieu, explicar a arte entre o estético e o ascético não é o mesmo que equilibrar o impacto das instituições e os manejos das convenções. Se, por um lado, é possível identificar as ordens estéticas legitimadoras dos objetos artísticos e disponíveis predominantemente para as classes privilegiadas, por outro, o ascetismo necessário para as classes menos favorecidas e para os desapossados, se torna fundamentalmente necessário, indispensável e muito mais difícil de ser alcançado pelas pessoas sob condições de desapossamento. Isso acontece porque o peso para os desapossados adquirirem legitimidades naquilo que julgam exige muito mais que eles abram mão de outros recursos (tais como o capital econômico, o trabalho assalariado e suas horas de jornadas) do que aquele que já estão bem colocados em um campo da arte e da produção cultural.

Para os desapossados lidarem adequadamente com instituições e convenções artísticas, o engessamento de esforços muito maiores é necessário para as classes mais baixas, cujo acesso à disposição diante das obras artísticas e de toda uma formação / informação de repertório reconhecidamente artístico, é um desafio muito mais árduo, já que as dificuldades socialmente lançadas sobre elas estão muito mais ligadas à falta de dinheiro, de bens econômicos, e também pelo desconforto na falta de garantias necessárias para boa parte dos seus ócios e familiarização dos julgamentos estéticos, socialmente mais reconhecidos, legitimados e distintos.

No modelo bourdieusiano, as relações entre as instituições, convenções e julgamentos estéticos se exercem na consolidação dos estilos de vida dos próprios indivíduos. Como ingrediente dessas relações, o próprio Bourdieu situou a *disposição estética* (e toda a sua relação com a linguagem) como indispensável para correspondências de uma sociedade se apropriar legitimamente de uma obra de arte. As disposições estéticas se definem, objetiva e subjetivamente, na relação com outros tipos de disposições existentes na sociedade e, através dessas relações, é que as maneiras de consumo de um trabalho artístico devem ser entendidas como uma das principais manifestações necessárias para a distinção social. Igualmente, é com o uso de convenções e articulação com instituições de prestígio que os indivíduos conseguem um verdadeiro *desembaraço* em cenários mais privilegiados da vida social (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1976, p. 21).

Ao manejar os conceitos de instituições e convenções, Bourdieu não abriu mão da influência de Max Weber, quando afirmou que através do distanciamento objetivo da necessidade do mundo (e suas condições mais básicas e imediatas para a existência da espécie humana), a elaboração de uma retórica artística, estética, sobretudo quando reforçada por todo um vocabulário de contemplação e referência aos objetos da arte, pode se tornar menos um estilo de vida e muito mais uma *estilização de vida*. Se, na condição tão básica e necessária da alimentação, certos indivíduos não apenas decidem comer, mas preferem escolher quais vinhos ou queijos comerão, é possível identificar um deslocamento da necessidade que inicialmente só seria básica (alimentar-se) para a sua recodificação funcionada a partir de *afinidades eletivas*. De maneira análoga, consumir certos tipos de arte, para Bourdieu, é um efeito que exige fundamentalmente uma disposição, isto é, uma posição mais confortável e descolada de necessidades imediatas, para que um indivíduo cultive obras distintas e, a partir disso, se relacione adequadamente com seus pares. Destarte:

> As “afinidades eletivas”, aparentemente, mais imediatas baseiam-se sempre, por um lado, na decifração inconsciente de traços expressivos em que cada um só adquire sentido e valor no interior do sistema de suas variações segundo as classes [...]. O gosto é o que emparelha e assemelha as coisas e pessoas que se ligam bem e entre as quais existe um mútuo acordo (BOURDIEU, 2013b, p. 225).

As *afinidades eletivas* servem para atestar que o gosto é uma forma por excelência do *amor fati*. Pelo fato de lidar com paixões, preferências que se espraiam tanto na racionalidade quanto na socialização de um corpo individual, as afinidades eletivas são indispensáveis, consolidam um próprio repertório estético e preferências nas quais os indivíduos concentram seus *habiti* em torno de certas instituições e convenções, no lugar de outras. As *afinidades eletivas* são expressões do gosto ligadas à *estilização de vida*, esta, por seu turno, funcionando como alternativa diante de uma simples concepção do estilo de vida. Essas constatações levaram Bourdieu a investigar como as disposições estéticas se assomam às questões dos estilos e de que maneira as aptidões com que os indivíduos reconheciam e apreendiam “objetos quaisquer desigualmente constituídos esteticamente, pela produção artística no momento considerado” (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1983, p. 88) eram possíveis.

Em sua pesquisa a respeito da fotografia, Bourdieu percebeu que as respostas dos pesquisados apresentavam desigualmente aquilo que se entendia por “fotografável”, pois outros objetos selecionados como fotografáveis, pela maioria dos operários, se diferenciava dos escolhidos pelos artistas, em muitos casos. Segundo Bourdieu, a diferença entre essas respostas se dava pelo fato de que enquanto os operários produziam leituras “atrasadas”, diante do que se estabelecia no campo da arte, como sinônimo de “movimentos inovadores” e formas mais “puras e apuradas” da estética, os artistas recorriam de maneira mais hábil a um senso prático necessário para celebrar esteticamente outras fotografias mais legitimadas como “fotografáveis”, no campo da arte. Por consequência, as diferenças entre os respondentes demonstravam como as distâncias entre as classes podem pesar, sobretudo a partir das competências específicas dos indivíduos em reconhecerem os bens da cultura legítimos em detrimento de signos e convenções desclassificados para um julgamento adequado e distinto.

Além das diferenças encontradas no caso da fotografia, Bourdieu percebeu que arte não pode se manifestar livremente porque necessita, antes de tudo, ocultar a sua verdade, a ponto de apenas manifestações artísticas desvelarem o que há de verdadeiro em um trabalho artístico, em um futuro (BOURDIEU, 2008a, p. 28). Essa “verdade” sobre a qual Bourdieu se refere, não só engendra diferenças de tempo nas respostas de trabalhadores rurais e artistas, como diz respeito a todo um corpo de agentes e instituições que superdimensionam a criação de certos artistas no lugar de outros, e tornam as criações da arte um produto artificial e

sobrenatural. Tomando outro exemplo trabalhado por Bourdieu, é possível inferir que, na arte de Duchamp, o reconhecimento veio muito mais por parte dos seus críticos e bem menos pela intenção do artista em se legitimar, uma vez que, à época, Duchamp estava interessado em desmistificar o que há de místico na arte. Além desses propósitos calculados por Duchamp, Bourdieu percebeu que a força das instituições e dos julgamentos estéticos de outros indivíduos fala respeito das obras de Duchamp, a ponto de colocar seus trabalhos em um lugar estratégico, e em uma circulação e legitimação estética de suas novas convenções.

Certamente, esses ângulos vistos por Bourdieu contribuem de maneira central para a explicação do julgamento estético e suas relações com a arte. Mas pode-se pensar que essas explicações não são completamente regulares e precisam se combinar com outros pontos de vista, sobretudo se admitirmos que uma das condições mais básicas para o entendimento de um trabalho artístico está em ele adquirir uma dimensão distinta da de outros objetos do cotidiano.

50 – *A legitimação de julgamentos estéticos, não ocorre porque uma série de críticos e instituições interpretou uma obra de arte como legítima. Existem condições especiais e específicas na ontologia dos objetos considerados artísticos e na postura com que os indivíduos lidam com esses objetos e os julgam que também incidem no processo de legitimação.*

Pode-se argumentar que o excesso da teoria bourdieusiana em priorizar o efeito objetivo das instituições / agentes, em vez de reconhecer de modo mais franco o papel desempenhado pela mudança ontológica na trajetória dos indivíduos, muitas vezes o levou a impasses, sobretudo quando ele mesmo o disse "[...] eu pego um urinol e, pelo fato de colocá-lo em um museu, eu mudo sua natureza, pois o museu vai operar sobre ele o efeito que exerce sobre todos os objetos expostos" (apud BOURDIEU; HAACKE, 1995, p. 94). Bourdieu assim declarou, como se a mudança de *Fonte* de Duchamp fosse basicamente uma alteração de seu estado institucional, quando, na realidade, ela foi, antes de tudo, uma mudança ontológica. Em nome da teoria de um arbitrário cultural, Bourdieu erroneamente suplantou a importância das transformações ontológicas que os objetos apresentam ao se associarem com os indivíduos.

É possível que a análise sobre as instituições e convenções, para o julgamento estético, seja um dos pontos mais difíceis de desmontar do aparato de Bourdieu, principalmente ao se observar o papel de suas pesquisas para o fornecimento de um *corpus* das ciências sociais e sua abrangência sobre várias camadas socioeconômicas de uma França social democrata do

século XX. Mas além de reconhecer esse mérito de Bourdieu, é interessante, por outro lado, corroborar outros pontos desta discussão em um caminho alternativo. Como nem tudo o que é simbolizado está dentro do símbolo, não só a força das convenções e das instituições para a formação dos significados da arte e de suas linguagens são decisivos. Se formos generosos com a noção de consciência, presente na filosofia filosofia da mente de John Searle, saberemos que os elementos externos ao símbolo, mais ligados à natureza biológica dos indivíduos, também formam parte de suas disposições estéticas e balizarão seus julgamentos, quando adentrarem nos meios sociais.

51 – *A arte pode tanto se constituir a reboque de uma representação mais básica da natureza (sobretudo naquela que se pretende o mais mimeticamente possível), quanto se fazer mais complexa, ao enveredar por temas abstratos, por linguagens mais técnicas e afastadas de uma natureza biologicamente objetiva.*

Ao se tomar as diferenças entre os estados da consciência, se verá que algumas experiências estéticas são mais definidas pelas instituições e dependente de convenções mais técnicas e abstratas. Neste sentido, é possível concordar que a arte pode ser inumana, não só por deixar de conter coisas humanas, mas porque é capaz de desumanizar. Tomando aqui um exemplo, às vezes, existem convenções na arte onde "não se trata de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, ou casa, ou montanha, mas sim de pintar um homem que pareça o menos possível com um homem" (ORTEGA Y GASSET, 2008, p. 43). Por outro lado, não é algo secundário que a pintura abstrata, por exemplo, possa expressar e simbolizar sentimentos, emoções ou ideias esteticamente válidas, em vez de simplesmente ser visto como recursos "estilizados" através de convenções e instituições.

Como já mencionado neste mesmo capítulo, os trabalhos bourdieusianos declaram a necessidade do exame interno das obras de arte, porém, suas descrições submetem o julgamento estético mais a partir do interesse e distinção sociais e menos para como os atores sociais variam e elaboram seus modos de apreensão e fruição dos objetos artísticos. Isso compromete diretamente os recortes da racionalidade e suas implicações para o julgamento estético. Se Bourdieu escreveu vários textos sobre a arte e destacou que qualquer separação do externo ante o interno é um procedimento problemático para uma análise estética dos trabalhos artísticos, é possível ampliar esse argumento e demonstrar que esta separação é algo notoriamente confuso, como é confusa a tentativa de separar os ingredientes de um bolo depois que este bolo já está pronto.

52 – *O debate mais fértil sobre as convenções e instituições não repousa sobre a questão "o que é arte?", mas sim na questão "quando há arte?". A mudança dessas perspectivas não é um mero dispositivo retórico, mas uma guinada fundamental nos modos de investigação sobre os objetos artísticos e os julgamentos estéticos.*

É preciso destacar que a arte não é efetivamente abordada se apenas for entendida como uma simples definição daquilo que o artista diz ter criado, ou que as instituições e convenções parecem mover, sob o signo da dominação e ou da distinção. Apesar de tantos estudiosos julgarem como "boa arte" o que lhes é tão conveniente definir assim, ou pelo fato de algum objeto ter passado por uma exposição em uma galeria renomada ser considerado "magnífico", ao mesmo tempo nenhuma dessas explicações e justificativas é suficiente e nem abrangente para definir o que é arte, pois, sob o ponto de vista lógico e analítico, qualquer definição sobre a arte é um procedimento incompleto.

53 – *Quando se encontra diante de circunstâncias ontologicamente específicas, os objetos e experiência estéticos são mutáveis porque se desdobram em situações diferentes. Neste contexto, os indivíduos saibam lidam com as instituições e convenções, por meio de operações racionais, lógicas e interpretativas diferentes.*

A respeito desses pontos que transcendem as forças das convenções e instituições, bem como suas tentativas de se fazerem distintas no mundo social, pode-se ver de que maneira as condições ontológicas mutáveis são indispensáveis para os julgamentos estéticos, a partir de outro autor, como Nelson Goodman:

> A pedra normalmente não é uma obra de arte quando está no caminho, mas pode sê-lo quando é exibida num museu de arte (...). Por outro lado, uma pintura de Rembrandt pode deixar de funcionar como uma obra de arte quando é usada para substituir uma janela partida ou como uma cobertura (...). As coisas funcionam como obras de arte apenas quando o seu funcionamento simbólico tem certas características (...). A pintura de Rembrandt permanece uma obra de arte, tal como permanece uma pintura, quando funciona apenas como cobertura; e a pedra do caminho pode não se tornar estritamente arte por funcionar como arte. Analogamente, uma cadeira continua a ser uma cadeira ainda que ninguém se sente nela, e um caixote continua a ser um caixote ainda que nunca seja usado senão para nos sentarmos em cima dele. Dizer o que a arte faz não é dizer o que a arte é, mas considero que o primeiro aspecto é que tem importância primária e peculiar (...) passei a dar atenção ao que a arte faz, em detrimento da questão de saber o que é arte (...). Um objeto pode simbolizar coisas diferentes em momentos diferentes, e nada noutros momentos (...). Em vez de a arte ser perene e a vida curta, talvez ambas sejam transitórias (GOODMAN, 2007, p. 130-133).

Após os exemplos de Goodman, pode-se reconhecer que os escritos bourdieusianos foram pouco endereçados ao papel de outras manifestações artísticas como a neovanguarda, uma vez que esta é fundamental para a renovação de um debate sobre o julgamento estético, visto que suas práticas se voltaram não só sobre as mudanças de regras e convenções dos materiais artísticos, como também visaram uma reforma sobre os rumos da instituição da própria arte[28].

Além de Nelson Goodman, Hal Foster tem razão e amplia o debate entre convenções e instituições da arte, quando sustenta que a partir do período pós-guerra (1950-1960), um agrupamento bastante impreciso de artistas norte-americanos e europeus ocidentais aplicou sobre a arte uma série de formas e conteúdos repetitivos, por meio de técnicas como a colagem, *assemblage*, *ready-made*; além da pintura monocromática e a escultura construída (FOSTER, 2014, p.20). Some-se a isto, o argumento de Paulo Marcondes Soares de que:

> No começo dos anos 60, após as investidas da abstração geométrica do Concretismo e do Neoconcretismo no Brasil, os acontecimentos irão apontar para outro cenário da produção da arte, tanto no contexto internacional quanto local, e que levou a novas exigências quanto a essa própria produção: a acessibilidade aos novos meios tecnológicos e midiáticos, bem como, a referencialidade ao cotidiano urbano das massas, são elementos que possibilitaram os artistas ao completo abandono das formas mais tradicionais da pintura e da escultura. Com importantes distinções entre as tendências, às mais diversas, é possível identificar um estado de coisas que converge para o que se passou a denominar de novas figurações (SOARES, 2011, 2).

A junção dessas passagens demonstram como Bourdieu não destacou a devida importância de vários movimentos estéticos para uma virada de suma importância na arte, à medida que diversos objetos prosaicos passaram a ser ainda mais poéticos e modificaram as condições ontológicas da obra de arte. Ao mesmo tempo, não deixa de ser válido que os escritos bourdieusianos têm um grande mérito por apontarem a força das instituições e convenções na produção dos arbitrários culturais, valor e legitimação das obras artísticas.

54 – *Embora ambas não possam se separar para uma análise sociológica, as convenções possibilitam diferentes impactos situacionais em detrimento das instituições.*

A instituição da arte não controla totalmente as convenções estéticas, assim como as convenções estéticas não incorporam integralmente a instituição ou a *institucionalização* da

[28] Momento em que, de certa maneira, "passou-se do discurso moderno contra o caos urbano para outro, que elogia sua heterotopia, tendo como elo justamente manifestações neovanguardistas" (SANTOS, 2006, p. 462).

arte[29]. Com todo esse embaralhamento, "a instituição da arte pode *enquadrar* as convenções artísticas, mas não *constituí-las*" (FOSTER, 2014, p. 37), uma vez que se as vanguardas históricas concentraram seus esforços mais em abalar as convenções, até então estabelecidas na arte, as neovanguardas focaram suas ações na maneira pela qual as instituições lidavam com os objetos artísticos ou "não artísticos".

Há, portanto, não só um limite sobre as explicações bourdieusianas que entendam as forças convencionais e institucionais como decisivas para a produção das igualdades e do campo da arte, como há também uma insuficiência desse modelo, em explicar o julgamento estético por meio de convenções e instituições. Assim as relações entre convenções e instituições basicamente não são equânimes para a efetividade dos julgamentos estéticos, acionados pelos indivíduos. Mesmo se observarmos que as vanguardas históricas e as neovanguardas produziram importantes relações com as convenções e instituições, é possível notar que a principal variação diz respeito à ênfase com que cada uma delas direcionou suas críticas para as formas e conteúdos convencionais, suas relações institucionais e, finalmente, o impacto que elas causaram sobre a mudança ontológica dos objetos e experiências artísticos. (TAB. 3):

[29] Tomando aqui uma expressão à Mikel Dufrenne (1974).

TABELA 3 – Possibilidades entre as vanguardas históricas e as neovanguardas

VANGUARDAS HISTÓRICAS	Realismo	Gustave Flaubert; Machado de Assis	Tramas marcadas por falhas de caráter e desventuras amorosas	Maior poder crítico sobre as convenções da arte
	Expressionismo Alemão	Arnold Schoenberg Alban Berg Fritz Lang	Serialismo Dodecafonismo Personagens esquizofrênicos e atormentados dentro de ambientes urbanos. Cores escuras na composição dos filmes.	
	Cubismo Marcel Duchamp Dadaísmo Tristan Tzara	Pablo Picasso	Mais dimensionalidades nas figurações; alusão ao tempo e ao movimento a partir das imagens; *Assemblage* *Ready Made* Crítica à moral burguesa; Objetos prosaicos convertidos em poéticos;	
	Surrealismo	Luís Buñuel André Breton Salvador Dalí Antonin Artaud	Ênfase na loucura; Alusão ao sonho, ao inconsciente e ao sombrio; Combinação inusitada de objetos (vide um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação)	

<table>
<tr><td rowspan="5">NEOVANGUARDAS</td><td>Fluxus</td><td>John Cage
Joseph Beuys</td><td rowspan="5">Defasagem e supressão entre arte e vida;
Incorporação de elementos circunstanciais à obra de arte;

Várias dimensionalidades da obra artística, em ambientes abertos;

Supressão entre ambientes internos e externos da arte;

Interpretações críticas e ambivalentes do imaginário das massas;
Retorno à figuração sob uma proposta de conscientização e engajamento políticos.

Performance;
Colagem;
Fotomontagem;
Videoteipe;
Teatralidade da vida cotidiana;
Provisoriedade.</td><td rowspan="5">Reelaboração e recombinação de influências das vanguardas históricas e direcionamento mais crítico às instituições da arte</td></tr>
<tr><td>Minimalismo</td><td>Frank Stella
Donald Judd</td></tr>
<tr><td colspan="2">Sol Le Witt

Land Art</td><td>Robert Smithson</td></tr>
<tr><td>Nova Figuração</td><td>Rubens Gerchmann
Carlos Vergara
Waldemar Cordeiro
Antonio Manuel</td></tr>
<tr><td colspan="2">Robert Rauschenberg
Hélio Oiticica
Lígia Clark
Marina Abramovic
Laurie Anderson
Augusto Boal</td></tr>
</table>

Fonte: Autoria própria.

Uma vez que tenham sido levantadas questões a respeito das convenções e instituições da arte, é fundamental para esta tese acrescentar outro debate entre Pierre Bourdieu e mais dois outros autores caros às ciências sociais: Howard Becker e Jon Elster. Estes, além de pensadores notáveis a respeito da sociedade, também concentraram esforços em discutir o papel das convenções e instituições, e não deixam de contribuir de modo decisivo, para uma mediação com a teoria bourdieusiana e para um conjunto de críticas a serem consideradas a seguir.

3.5 Debatendo as convenções na arte: Pierre Bourdieu e Howard Becker

Existem aspectos das convenções, instituições e dos julgamentos estéticos que podem ser ampliados a partir do debate entre Pierre Bourdieu e Howard Becker, pois os seus trabalhos geraram aberturas marcantes para se ler a construção da realidade social e suas relações com os objetos artísticos, sobretudo em configurações mais particulares, no caso específico de Becker. Tudo isso ainda foi feito sem perder de vista outras questões mais regulares na arte. No entanto, existe logo de início, a incompatibilidade que será tratada ao longo desta seção, mais especificamente nos conceitos de campo artístico e de mundos da arte, encontrados em Bourdieu e Becker.

A abordagem de Becker se torna interessante ao aliar as instituições e convenções à concepção de *representações sociais*. Sua perspectiva ainda reconhece o forte impacto da divisão social do trabalho e aponta como a arte depreende a elaboração de todo pessoal especializado e de recursos / tecnologias, indispensáveis para o consumo cultural. Com esses pontos de partida, Becker nota aspectos que atestam a força da organização dos produtores e usuários das obras artísticas, nos mundos da arte. Na perspectiva beckeriana, o que é ou não convencional aparece ligado aos impactos produzidos pelas instituições legitimadoras ou críticas sobre as produções artísticas, além de as convenções se tornarem importantes por contribuírem para regular as relações entre artistas e audiência e ao especificar os direitos e obrigações de ambos (BECKER, 2008, p. 29).

Pode-se afirmar que Becker admite a importância das organizações nos processos de apreensão e engendramento da arte, a partir dos quais, o melhor exemplo é encontrado nas instituições, convenções e nas condições para obtenção de recursos artísticos e suas linguagens. Assim, interessa ao debate sobre o julgamento estético, lançado por Becker, investigar de que maneira as organizações limitam e excluem determinados elementos da realidade social, ao mesmo tempo em que incluem outros pontos na composição de uma obra

de arte. Tudo isso obviamente não pode ser dispensado para a sociologia que pretenda a compreensão acerca das formas e juízos dos indivíduos e, bem como seus modos interpretativos e julgamentos estéticos.

Na teoria de Becker, que a necessidade de se basear os julgamentos está reconhecida nos modos sobre os quais as pessoas ajustam os trabalhos artísticos às exigências do que pode (e deve) se encaixar em suas compreensões sobre o que é ou não arte. Então, uma análise a respeito das produções artísticas deve ser reforçada por conectivos sociológicos, melhormente encontrados nas convenções e instituições que lidam com a arte. Mais além, no entendimento de Becker, as representações sociais só podem existir plenamente quando se articuladas com as apreensões e interpretações, promovidas nos mundos da arte e que se tornam fundamentais para a construção de uma realidade linguística a partir do que o produtor de um objeto artístico apresenta. Por consequência, a sociologia de Becker assume uma ótica mais situacionista e reconhece a existência das traduções dos fatos e das representações sociais por parte dos atores, bem como suas interpretações e rearranjos da própria ordem social. Essas operações dos atores levam a teoria beckeriana a entender que:

> a ordem dada aos elementos é ao mesmo tempo *arbitrária* – sempre sabemos que poderiam ter sido ordenados de modo diferente – e *determinada* por maneiras usuais de fazer as coisas, da mesma forma que os elementos (BECKER, 2009, p. 35).

Além de Becker considerar os trabalhos artísticos componentes da própria divisão do trabalho, ele também afirma que as representações da arte são um efeito da *cooperação* entre os indivíduos e instituições. Em outras palavras, se existem mundos da arte, isso ocorre porque esses mesmos mundos são caracterizados por seus produtores e usuários, seus compartilhamentos de espaços e ações que são corroborados pelos seus potenciais de cooperação. Com isso, a criação dos produtores de arte, pode se tornar ainda mais complexa e reelaborada, posto que outras pessoas dos mundos da arte lidarão com essa criação, assim como interpretarão e julgarão as obras de arte.

Segundo Becker, um artista pode inclusive se esquivar e não comentar sobre seu próprio trabalho para deixar que a crítica e o público o façam, ainda que em muitos momentos isso possa se traduzir como um procedimento arriscado. Ao mesmo tempo, esse tipo de ação não deixa de conter um forte sentido caso se considere o efeito que a linguagem dos fãs e apreciadores pode municiar para um artista e para a orientação dos julgamentos estéticos. Mas para tanto, é preciso considerar que vários depoimentos, críticas e opiniões sobre um trabalho artístico, são muitas vezes processados sem perder de vista outros elementos regulamentados

pela própria linguagem constitutiva dos mundos da arte, o que torna possível, por exemplo, os indivíduos lerem a arte a partir do que Becker classifica como *atalhos padronizados,* isto é, bases fornecidas por determinada linguagem da arte padronizada[30] e referendadas por funcionarem socialmente como dispositivos de convenções e de instituições.

Diferentemente de Becker, o fracasso do ator não interpretar devidamente os *atalhos padronizados*, aparece na explicação de Bourdieu, como *efeito de histerese*, ou seja, práticas dos indivíduos no contexto social, que "contrariam" as expectativas necessárias para o seu êxito (GRENFELL; HARDY, 2007, p. 17). Por um lado, é possível considerar ambas as tensões como práticas que se desdobram na ilusão dos indivíduos pensarem suas escolhas socialmente reconhecidas, quando na realidade, não o são. Com uso equivocado dos atalhos padronizados, ou com a histerese, é possível notar que o valor conferido nos julgamentos estéticos continua a se vincular com os seus usos sociais e outras situações passíveis de distinção no mundo social. E isso deve lembrar o seguinte: ainda que a distinção não seja *per se* o mecanismo explicativo final para o entendimento da produção de convenções e valores nos mundos da arte, o seu efeito é importante para as condições do julgamento estético.

Em vez do conceito de atalhos padronizados, descrito por Becker, Bourdieu insiste que a *histerese* se forma em consonância com o *habitus* (leia-se, mais especificamente, uma *histerese* do *habitus*), na medida em que as condições gerativas da subjetividade do *habitus* são aquilo que realmente engendrariam as interpretações sobre a linguagem, enquanto que a *histerese* constituiria um exemplo do *habitus* diante das interpretações e julgamentos mais esperados por parte de outros agentes (indivíduos e instituições).

Em Bourdieu, a *histerese* diz respeito a uma forma da inércia social, marcada por perpetuar estruturas que correspondem às suas condições de produção. Ela seria um típico "efeito Dom Quixote", cuja semelhança com o personagem do livro de Cervantes estaria em o indivíduo interpretar objetos e sentimentos de maneira pouco consensuais e, na maioria dos casos, socialmente desvalorizados ou até considerados como tresloucados (ainda que o próprio Dom Quixote acreditasse piamente em seu ponto de vista diferenciado e original). De modo análogo, certos agentes sob condição de histerese teriam dificuldade em se ajustarem à nova ordem estabelecida, pois "suas disposições tornam-se disfuncionais e os esforços despendidos para perpetuá-las acabam contribuindo para enfurná-los mais profundamente no fracasso" (BOURDIEU, 2001, p. 197).

[30] "Quando consideramos representações que, ao menos em parte, descrevem a vida social e eventos sociais – na esfera da 'arte', isso inclui fotografias, filmes, romances e peças teatrais" (BECKER, 2009, p. 126).

Na cena do filme *Trapaceiros*, o personagem David (interpretado por Hugh Grant) pergunta "qual a diferença básica entre um quadro de Tintoretto e um bizantino"; e assim, Ray (vivido por Woody Allen) responde que essa diferença reside em a moldura de um quadro ser maior do que a do outro. Em termos bourdieusianos, tem-se um caso de histerese, uma vez que além de a educação do olhar de Ray estar socialmente desqualificada, seus esforços interpretativos seriam inadequados e ineficazes, conforme sua preocupação com os tamanhos diferentes entre as molduras dos quadros, em vez de outros aspectos, tais como cores, pinceladas e temas pictóricos.

Apesar de o conceito de *histerese*, em Bourdieu, abordar com grande fecundidade os problemas interpretativos e do julgamento estético, principalmente diante de possíveis convenções e instituições artísticas, a noção beckeriana de *atalhos padronizados* explica com mais plasticidade como os atores sociais interpretam e julgam os trabalhos artísticos. A noção de Becker é fundamental, sobretudo por não abordar o julgamento estético em um viés fundamentalmente classista e por descrevê-lo para além das relações de poder que aparecem em Bourdieu pressionadas pela força das "grandes instituições" (Escola, Mídia, Governo).

É certo que ambas as teorias (de Bourdieu e Becker) apontam para o impacto das regularidades e expectativas, emergentes nos processos de interpretação de uma obra artística, e, consequentemente, nas formas de os indivíduos efetivarem os seus juízos. Porém, Becker demonstra com maior acurácia que as condições para orientação do julgamento estético podem se combinar com outros espaços de sociabilidade específicos (comunidades nas redes sociais, panelinhas artísticas, fãs clubes, dentre outros) que elaboram seus novos atalhos padronizados e se descolam do peso de grandes instituições, tão pesadas em uma teoria como a de Bourdieu.

55 – *Assumir parte das contribuições de Becker, não é o mesmo que sempre considerar o julgamento estético através de um processo majoritariamente voluntário e espontaneísta. A teoria beckeriana ajuda em considerar preciso considerar os diferentes traços pelos quais as formas de interpretação sobre a arte podem funcionar diante de situações e grupos sociais mais específicos.*

Ao mesmo tempo, a análise sobre a produção das linguagens da arte, em Becker, não explica de modo definitivo as efetividades dos julgamentos estéticos. Ao acatar o argumento de que atalhos padronizados são internalizados nas práticas de indivíduos capazes de reconhecer, quem é o "mocinho" e o "vilão" em um filme, além desses mesmos indivíduos

sugerirem, inclusive, qual será o desfecho do filme e sentirem-se contemplados quando virem que eles estavam certos com seus prognósticos, não se deve preterir, por outro lado, que outros atalhos padronizados mais complexos podem ser operados por indivíduos orientados por disposições mais elaboradas, capazes de examinar um trabalho artístico através de uma linguagem mais técnica e analítica (e não simplesmente elaborarem relatórios sucintos ou avaliarem uma a obra de arte basicamente por sua experiência de fruição).

56 – *Se os atalhos padronizados são comprovações das representações sociais e da linguagem da arte, eles não são elaborados e nem utilizados da mesma maneira, mas são assimétricos e às vezes incidem sobre a distinção. Em contrapartida, os usos dos atalhos padronizados não dependem, por completo, de indivíduos consagrados, mas dão margem para rearranjos dos mundos da arte. E através de grupos mais específicos, cujas tensões não são balizadas, todo momento, pelas grandes instituições*.

Para Becker, diversas críticas baseadas em padrões técnicos permeiam a produção de quase todas as representações da sociedade (BECKER, 2009, p. 125), mas o que muda, na realidade, são os pesos que essas críticas e as suas formas de envolvimento, diante de contextos de ação e cooperação diferentes, podem desencadear. É possível afirmar, por extensão, que a sociologia beckeriana não entende os vários gêneros artísticos como essências platônicas, mas a partir de como as pessoas acharam útil imprimir seus significados. Em uma aproximação muito nítida com a Teoria Institucional da Arte, Becker reconhece o surgimento dos significados artísticos sem abrir mão do papel dos símbolos, e justamente por isso, é possível encontrar semelhanças entre a sua sociologia e as filosofias de Nelson Goodman e Arthur Danto. Além do mais, Becker procura investigar os modos como certos símbolos e significados se organizam e passam a ser utilizados socialmente, sobretudo, a partir da ação conjunta de todas as pessoas envolvidas em organizações e em suas possíveis variações sócio-históricas. Ao mesmo tempo, a abordagem beckeriana assume uma flexibilidade de análise ao entender que as relações entre as artes, instituições e representações:

> não têm significados fixos, cujas ramificações complementares os analistas possam depois interpretar. Elas vivem em contextos sociais e são verdade e ficção, documento ou construção imaginativa, dependendo do que os usuários finais fazem delas. Esse experimento mostra como a mesma imagem pode ter significados muito diferentes, de acordo com seu uso em contextos distintos por diferentes tipos de pessoas (BECKER, 2009, p. 200).

Outro aspecto importante, nessa linha sociológica aparece na forma como ela admite o papel dos indivíduos (sejam eles produtores e ou ligados a grandes instituições de arte) de recombinarem os sentidos, assim como os consumidores e amantes / amadores de trabalhos artísticos conferirem sentido à obra de arte[31].

Ainda é preciso reconhecer que a busca por articulação entre as ideias Bourdieu e Becker não é uma novidade para as ciências sociais, além de muitas dessas tentativas suscitarem polêmicas e impasses teóricos. Quando perguntado por Alain Pessin a respeito da possível similitude entre as suas concepções com as de Bourdieu, Becker insistiu que o seu conceito de mundos da arte com o de campo, em Bourdieu, se chocavam, pois embora ambos sirvam claramente como metáforas ocupadas em descrever o mundo social, a noção de campo foi criticada por Becker, por consistir muito mais em um "diagrama", voltado para enquadrar o espaço de sociabilidade através de estruturas invisíveis e pelo predomínio de intensas disputas.

Na visão de Becker e de Pessin, a noção de campo, trabalhada por Bourdieu, também estaria demarcada por metáforas mais filiadas a uma "física social", claramente encontrada em termos como "forças", "trajetórias", "inércias" e "histerese". Em contrapartida, na perspectiva de mundos da arte, fornecida por Becker, as pessoas não responderiam às pressões externas, automaticamente ou gerativamente, por causa de estruturas sociais. Em vez disso, os indivíduos elaborariam suas condutas diante das situações lançadas de maneira *gradativa* e, portanto, sendo o conceito de *mundos* um recurso sensível para abordagens mais empíricas, além de menos fechado ou predominantemente enxertado por estruturas.

A tensão entre os conceitos de campo e mundos, por sinal, foi discutida no epílogo de uma das principais edições de *Art Worlds*, cujo resultado levou Pessin a opor, de um lado, uma sociologia das situações, processos, carreiras, aberturas e escolhas (no caso, a de Becker), de outro, a sociologia das estruturas, *habitus*, disposição, fechamento e determinação (no caso, a de Bourdieu). Finalmente, esse movimento levou Pessin a explicar que as bases teórico-metodológicas dos mundos da arte não devem ser enquadradas como uma "suave" teoria do campo, mas como uma alternativa mais peculiar e emergente da teoria social contemporânea (PESSIN apud Becker 2008, p. 386). Vejamos, então, algumas diferenças analíticas entre Bourdieu e Becker, no quadro, a seguir (TAB. 4):

[31] Investigação também explorada posteriormente por Antoine Hennion (2005; 2010).

TABELA 4 – Comparações entre as abordagens da arte em Pierre Bourdieu e Howard Becker.

CARACTERÍSTICAS	PIERRE BOURDIEU	HOWARD BECKER
Modelo explicativo das relações artísticas	Campo artístico	Mundos da arte
Matrizes do social	Homologias; Inércias; Forças; Trajetórias; Gravitações; Histerese	Intersubjetividades; Desvios; Regras; Carreiras; Expectativas
Indivíduos	Agentes	Atores sociais
Dispositivos de sociabilidade / julgamento estético	Modelos gerativos; Disposições duráveis e transponíveis; Esquemas de percepção infraconscientes; Arbitrário cultural	Quadros de contingência; Interações à distância ou face-a-face; Atalhos padronizados; Representações sociais
Relações artísticas	Mais conflito e menos cooperação	Menos conflito e mais cooperação

Fonte: autoria própria

Em tempo, outra sistematização a respeito das diferenças entre as noções de *campo* e de *mundos*, de Bourdieu e Becker, também foi apresentada por Loïc Wacquant:

> A noção de campo artístico difere também da noção de "mundo da arte" (*art world*) como é usada por Arthur Danto e Howard Becker. Em vez de se concentrar em *interações* concretas e observáveis entre os diversos agentes que cooperam para produzir e avaliar obras de arte, o "*champ*" de Bourdieu centra-se na *estrutura* de posições objetivas e relações invisíveis de poder que unem e ligam os agentes em contenda. Para ele, a vida artística é feita de competição agonística e imposição simbólica, não de formas colaborativas de "ação coletiva" (WACQUANT, 2005, p. 119).

Somem-se ainda aos comentários de Alain Pessin e Loïc Wacquant, outro nome como o de Bernard Lahire, quem ressaltou que "Pierre Bourdieu julga que a noção de *art world*, empregada para os Estados Unidos, 'marca uma regressão com relação à teoria do campo'" (LAHIRE, 2002a, p. 209).

Embora o impacto das diferenças aqui apresentadas seja substancial, as contribuições de Bourdieu e Becker não precisam ser completamente apartadas. É verdade que enquanto o primeiro sociólogo se valeu bem mais da epistemologia sócio-filosófica ou das antropologias filosófica e econômica[32], o segundo orientou boa parte de suas análises por meio do pragmatismo norte-americano e do empiricismo *matter-of-fact*. Apesar dessas filiações distintas, Bourdieu e Becker compartilham questões importantes, sobretudo por meio da convicção de que o domínio da arte deve ser desmistificado a partir das explicações sociológicas, como também do comprometimento em defender que as interpretações acerca dos trabalhos artísticos não devem ser resolvidas *in toto* nos aspectos inatos e universalistas da filosofia. Na realidade, os principais impasses em combinar ambos os sociólogos se encontram muito mais no fato de ambos empobrecerem o aspecto subjetivo do julgamento estético (BOTTERO; CROSSLEY, 2011, p. 99), ou mesmo de jogá-los para outros campos do conhecimento e da ciência, como filosofia, psicologia e biologia. Como já tem sido defendido ao longo desta tese, a sociologia, além de não ser indiferente, pode importar instrumentos de outras ciências, sem com isso deixar de ser sociológica.

Outro ponto de tensão mais complexo aparece em o conceito de mundos da arte de Becker ser acusado de priorizar em excesso a ação coletiva e os processos institucionais e assim tornar o papel dos artistas mais passivo do que muitas vezes o é, afinal, em geral, é pouco provável que as criações artísticas sejam como ocorre em *Tiros na Broadway*, onde o escritor (vivido por John Cusack) só alcança um sucesso arrebatador com sua peça teatral, porque nos bastidores é aconselhado por um gângster (interpretado por Chaz Palmintieri) que nunca leu nada a respeito de teatro, mas que encontra novas saídas geniais para a primeira versão do escritor. É claro que certas inventividades dos atores têm alguns limites, mas reconhecer esses limites não é suficiente para optar por uma análise tão estrutural como a encontrada em Bourdieu, a qual problematicamente delineia o indivíduo através de suas possibilidades de maximização das chances e lucros dentro de uma sociedade profundamente

[32] Como demonstrado por Gabriel Peters (2012) e Robert Boyer (2003), respectivamente.

competitiva e conflitiva, a ponto de considerar a arte inserida em um campo que é, antes de tudo, um "mundo econômico às avessas" (ZOLBERG, 1997, p. 129)[33].

Além dos aspectos institucionais e convencionais do julgamento estético, claramente tensionados entre as noções de campo e mundos, o debate teórico de Bourdieu e Becker revela outro desafio intrigante em harmonizar dois verbetes-chave da própria sociologia, em geral: o *conflito* e a *cooperação*. Para fazê-lo, a variabilidade das situações dos indivíduos e suas direções, bem como suas maneiras em lidarem com as linguagens da arte devem ser consideradas através de um exercício que implica reconhecer a existência de determinadas situações em que as pessoas exercem, de fato, disputas de opiniões, julgamentos e crenças, na corroboração de posições mais objetivas da sociedade. Por outro lado, não é menos relevante levar em conta que o público envolvido com trabalhos artísticos pode julgar esteticamente sem recorrer à necessidade de acionar interesses de disputa ou querelas ético-estéticas a todo custo, muito menos reduzir essas ações dos indivíduos e suas racionalidades a um suposto "mundo econômico às avessas".

O principal enduro sociológico está em pesquisar as situações diferentes sem reduzir suas peculiaridades apenas ao conflito ou à cooperação, sobretudo quando se vê que mesmo em suas associações, os indivíduos podem, ao mesmo tempo, diferenciar os seus interesses em cooperar com certas organizações e instituições dos seus conflitos pessoais. Estas condições são certamente análogas aos mundos da arte e, tomando um exemplo encontrado:

> Interesses puramente pessoais ou individuais podem ser defendidos, e em geral com muita eficiência, por ações individuais independentes. Não há obviamente nenhum sentido em formar uma organização quando uma ação individual independente pode servir aos interesses do indivíduo tão bem ou melhor do que uma organização. Não teria nenhum cabimento, por exemplo, constituir uma organização simplesmente para jogar paciência (OLSON, 2015, p. 19).

Tratando a discussão no caso da arte:

57 – *Em conjunto com a variabilidade das obras artísticas, existem julgamentos estéticos fora da inércia do campo artístico (como o descrito por Bourdieu), ao mesmo tempo em que os*

[33] Tópico que pode também ser interpretado a partir do confronto entre a teoria econômica de Gary Becker e a de Bourdieu. Para o primeiro, os indivíduos agem de acordo com normas calculadas a partir de seus custos; para o segundo, as ações estão postas e dispostas em termos de *interesses*, encontrados tanto nos benefícios sociais e culturais, como em suas iminentes perdas (GRENFELL, 2010, p. 162). Tornando essa articulação ainda mais complexa, há uma citação do próprio Bourdieu e uma parte de seus esforços em ajustar a noção de capital para uma sociologia, cuja contribuição bourdieusiana se lança "contra o reducionismo economicista à Gary Becker, que reduz o cálculo econômico o que por definição nega e desafia o cálculo" (BOURDIEU, 2013c, p. 175).

mundos da arte (propostos por Becker) correm o risco reduzir o peso dos artistas diante de suas criações, convenções e julgamentos estéticos.

As diferentes circunstâncias com os indivíduos lidam com as marcas sociais e como eles as movimentam para produção dos seus julgamentos implicam situações de disputa ou de cooperação, que serão explicadas de maneira melhor caso consideradas com a racionalidade e o seu lugar nas decisões dos atores sociais. Os atores às vezes articulam diferentes linguagens da arte, porque suas próprias histórias são variáveis, e se há um mundo enviesado pela formação de hábitos, disposições e condições para um julgamento estético mais regular, esse mesmo mundo não pode existir sem a presença das idiossincrasias e maneirismos de cada indivíduo, referendados por decisões racionais.

Diante das questões ligadas às convenções, além do conceito de mundos da arte, a noção de racionalidade auxiliará para ver que:

58 – *Se muitos indivíduos estão marcados por experiências mais homogêneas nas suas trajetórias, eles tendem a produzir julgamentos mais previsíveis sobre uma obra de arte e uma estética. Porém, aqueles indivíduos cuja formação seja mais versátil, heterogênea e ou até contraditória, podem ser menos previsíveis em suas relações com a obra de arte, pois suas possibilidades de decifração das linguagens, convenções artísticas e suas relações com as instituições e artistas são capazes de reativar experiências que, embora passadas, ainda estão incorporadas.*

Dito isso, note-se que presente e passado são colocados em uma relação paradoxal, pois ambos se deslocam reciprocamente e se combinam conforme diferentes reações dos indivíduos. Além do mais, mesmo que alguns indivíduos disponham de formações mais duráveis e transponíveis em suas condutas, é evidente que eles não estão de prontidão constante para um julgamento estético. Não há uma resposta e nem previsibilidade clara em como esses efeitos se combinarão para um julgamento estético e, portanto, deve-se notar que:

> Nunca se pode evitar totalmente a explicação disposicional quando se quer levar em conta experiências passadas incorporadas por cada ator, mas é preciso utilizá-la com precaução, sem generalização abusiva, buscando sempre as manifestações e contramanifestações dessas disposições [...]. Às vezes até a noção de disposição é útil para mostrar o que diferentes micropolíticas têm em comum. Mas isto nunca deve dar ao pesquisador o direito de generalizar a força da disposição que ele acreditou poder revelar como estando no princípio de certas práticas, além do campo das práticas envolvidas (LAHIRE, 2002, p. 58-59).

Ao homenagear Yeats, Auden poeticamente escreveu: “The words of a dead man / Are modified in the guts of the living[34]”. Desdobrando esse verso, as condições de uma palavra podem se modificar dentro dos indivíduos, pois o impacto das disposições da obra artística sobre cada um deles nem sempre lhe arrebatam, sobretudo, quando se vê que nem todas convenções e disposições são interessantes ou compreendem satisfatoriamente o papel social da subjetividade e da fruição, nos mundos da arte.

Por fim, as teorias de Bourdieu e Becker se combinam com os seguintes pontos complementares:

A) Na articulação com abordagens mais atentas para aspetos técnicos e internalistas da arte;

B) No entendimento de que o conflito e a cooperação são inferidos nas diferentes situações da experiência e do julgamento estético, não havendo uma resposta definitiva em se a preponderância dos quadros conflitivos é maior do que a dos cooperativos;

C) No entendimento de que uma teoria sociológica da arte inclui uma sociologia da estética, ao assumir e ao conciliar outros pressupostos, encontrados em áreas do conhecimento, tais como filosofia, psicologia, biologia e história;

D) Na explicação que o julgamento estético de um indivíduo não deixa de se orientar por disposições objetivas e mais regulares do gosto, porém esse mesmo julgamento não é inseparável da existência dos estilos e possibilidades de combinações mais particulares, presentes nas trajetórias individuais.

As convenções na arte, após um debate entre categorias de Bourdieu e Becker, contribuíram para outros desdobramentos decisivos, desta vez, encontrados nas relações entre formas e conteúdos convencionais e suas implicações para a racionalidade. Isso pode ser bastante exitoso para a articulação com os escritos de Jon Elster, apresentados a seguir.

[34] “As palavras de um homem que morreu / Modificam-se nas entranhas dos vivos” (AUDEN, 2013, p. 92-93). Tradução José Paulo Paes.

3.6 Debatendo as convenções na arte: Jon Elster e a racionalidade

Depois de mediar uma parte do programa teórico de Bourdieu com alguns escritos de Becker, a respeito das convenções e instituições da arte, agora, outras contribuições encontradas nos textos de Jon Elster serão abordadas. Uma vez que existe um programa voltado para a análise das interações e normas sociais extensivas à ação e racionalidade, a teoria de Elster apresenta importantes questões para o debate sobre o julgamento estético. Também é verdade que os trabalhos elsterianos oferecem uma explicação diferente das chamadas "grandes sínteses" da teoria social contemporânea (presentes em autores como Jeffrey Alexander, Anthony Giddens, Jürgen Habermas e Pierre Bourdieu). Isso acontece porque Elster não segue um projeto mais interessado em explicar "como as ações sociais são agregadas se convertendo em estruturas, e como a estrutura é convertida em ação social pelos indivíduos" (RATTON, 2003, p. 170).

O tratamento dado por Elster ao julgamento estético, além de enriquecedor, é diferenciado graças ao seu ponto de partida metodologicamente individualista. Com esse tipo de postura, existe uma série de questões levantadas que podem ser combinadas com a noção de mundos da arte, trabalhadas em uma sociologia de Howard Becker (e em certa medida, por uma filosofia de Arthur Danto), afinal, a perspectiva elsteriana considera que os indivíduos orientam boa parte de suas ações para com a arte, através do seu uso de convenções, ao mesmo tempo em que essas próprias convenções também fazem parte de quadros normativos da vida social e pertinentes à arte.

As conexões entre Becker e Elster movimentam um debate sobre o julgamento estético, onde as convenções são capazes de coordenar as atividades dos atores, ao mesmo tempo em que não se resumem a condições para o estabelecimento dos julgamentos estéticos e reconhecimento dos trabalhos artísticos. Elster amplia ainda mais essas constatações, quando considera que as convenções implicam no estabelecimento de normas *quase* legais ou profissionais e servem para movimentar os quadros de cooperação envolvendo os contextos da arte. Em contrapartida, ao confrontar parte dos escritos de Elster com os de Bourdieu, deve-se registrar que diferentemente do pensamento bourdieusiano (mais voltado para os privilégio e vantagens do *poder simbólico* e das *representações sociais*), na visão elsteriana, as *normas sociais* que, devem ser vistas como a fonte máxima do conflito e da cooperação, além de essas mesmas normas não se restringirem às realidades psicológicas e individuais, pois são, social, lógica e empiricamente independentes de quaisquer concepções gerativas mais interessadas em analisar o equilíbrio das práticas (HOARAU, 1994, p. 34).

59 – *Se um autor como Howard Becker apresenta uma sociologia capaz de considerar a representação da realidade social através da capacidade de os atores sociais fazerem pouco a partir de muito, Jon Elster frisou que na arte, muitas vezes menos pode ser mais.*

Na perspectiva de Elster, não se pode ocultar a diferença entre o papel das restrições e o das convenções em torno da obra de arte, pois se ambas podem ser consideradas dispositivos para limitar a liberdade de um indivíduo, as convenções então devem ser entendidas como um conjunto de expectativas já postas em existência na própria vida cotidiana das pessoas[35]. Ao mesmo tempo, como John Searle também salientou, "as convenções são arbitrárias, mas, uma vez que elas estejam estabelecidas, elas dão aos participantes um direito a expectativas" (SEARLE, 2012, p. 48). Combinando agora Searle e Elster, ver-se-á que as relações entre as convenções da arte e os indivíduos abrangem propriedades caras à consciência e à racionalidade.

Por seu turno, Elster diferencia *restrições* de convenções, ao considerar as primeiras como aquelas que podem ser obtidas pela autoimposição dos indivíduos, enquanto as segundas serem *restrições suaves*, pelo fato de estarem localizadas em gêneros específicos (por exemplo, em um cordel, uma tragédia grega de teatro) que podem ser organizadas sobre mecanismos convencionais diferentes. Ao mesmo tempo, existem *restrições mais rígidas* e *intrínsecas*, que, segundo Elster, aparecem limitadas por outros elementos de maior ordem formal, material, técnica e financeira e, portanto, menos tolhidas pelos motivos intencionais de um artista.

O que há de especial no processo de auto-restrição, ligado a tipos de restrição, está em produzir um tipo de arte baseado em operações racionais e indispensáveis para o embasamento, tanto de escolhas, quanto de decisões calculadas. Em exemplos semelhantes, enquanto Becker reconhece que o improviso na *performance* de *jazz* não está livre de convenções, frases, melodias e pontes harmônicas similares (BECKER, 2008, p. 41), Elster reconhece que isso não se dá apenas pela força das convenções, mas porque na improvisação coletiva, cada músico restringe as contribuições dos outros e restringe a si mesmo, ao mesmo tempo em que é importante todos esses músicos respeitarem as leis convencionais jazzísticas para uma execução bem sucedida de um tema (ELSTER, 2009, p. 347).

[35] O que pode ser encontrado semelhantemente em Clement Greenberg: "Convenções impõem resistências, obstáculos e restrições ao fluxo da comunicação, ao mesmo tempo em que a tornam possível e a conduzem" (GREENBERG, 2013, p. 135).

Além de considerar as convenções e instituições, Elster apresentou diversos casos intrigantes a respeito das restrições: Quando da ausência de som no cinema dos anos 1920, nas imposições de ordem jurídico-governamental, decretado sobre os filmes hollywoodianos (com o Código Hayes), ou nas censuras lançadas sobre os limites de espaços e páginas em escritos de Charles Dickens, George Eliot, Fiódor Dostoiévski, e até no fato de Proust reescrever assiduamente várias versões com a finalidade de obter uma edição final de *Em Busca do Tempo Perdido*, é possível ver, em todos os exemplos, sinais das restrições. Além de semelhante ao interesse de Bourdieu em voltar-se para grandes produções literárias e buscar ganchos para suas análises, Elster ainda dispôs de interesses similares aos de Becker, quando dedicou parte importante de seus trabalhos ao *jazz* e quando analisou outros casos ligados a restrições dos músicos e cantores diante do limite das faixas para as gravações dos seus discos.

Mas com tantos níveis e tipos de restrições percorridos, a perspectiva de Elster curiosamente demonstra que o fato de um indivíduo se restringir (e sua restrição incidir sobre a produção de seu trabalho) não é necessariamente um sinônimo de menor criatividade ou êxito artístico. Paradoxalmente, o acesso a mais tecnologias, recursos e informações, não garantem a melhoria na qualidade da produção artística e nem atesta que o julgamento estético de outras pessoas será mais favorável para algum artista, de acordo com Elster. Na realidade, ao optar por quaisquer gêneros das linguagens da arte, um artista já está optando pela própria restrição sobre o seu trabalho. Ao discutir algumas convenções anteriormente estabelecidas em determinado gênero artístico, Elster ainda demonstra que outras restrições auto-impostas e inventadas livremente podem ser muito menos repressoras para os indivíduos. Para tanto, ele cita o exemplo de Woody Allen, em *Manhattan*, mais notadamente em sua maneira de filmar em preto-e-branco, configurando não uma simples limitação técnica, mas uma decisão estética intencional, na medida em que o filme foi rodado quando o acesso à tecnologia em cores já era bem ampla e disponível. Destarte, "não é meramente uma questão dos artistas produzirem a melhor obra que puderem, mas de escolher a estrutura que é a mais adequada para permitir-lhes fazê-lo" (ELSTER, 2009, p. 254).

Outra característica importante em Elster, a respeito das convenções no julgamento estético, está na busca pela análise da estética que leve em conta as diferentes situações das linguagens da arte e suas implicações para os ajustes e elaborações de técnicas, formas e conteúdos. Em *Ulisses Liberto*, Elster apresenta esse esforço em diversos momentos de sua escrita. Ao descrever, por exemplo, a poesia como "gênero de formas convencionais finitas" (apresentadas em sonetos, baladas, redondilhas, versos alexandrinos, dentre outros) Elster, ao

mesmo tempo, diferencia de modo analítico, a poesia da música, uma vez que nesta, as convenções são descritas como "puramente formais", por não haver conteúdo algum que seja aconselhado ou proscrito. Considere-se ainda que a literatura, segundo Elster, é um gênero cujas convenções aparecem como reguladoras, tanto da forma como do conteúdo; enquanto na pintura as convenções têm como papel a regulamentação de forma e tema; ou no teatro, por um bom tempo, o desfecho de uma narrativa não ocorria antes do fim absoluto de uma peça. Mediante as diferentes possibilidades de *convenções*, *restrições* e *gêneros*, nos escritos elsterianos:

> Há duas maneiras de ver a questão. Em uma visão, as convenções artísticas são como normas sociais – regras não-instrumentais de comportamento mantidas pelas sanções que outros impõem sobre os violadores. Em outra visão, as convenções são como equilíbrios de coordenação – dispositivos úteis mais arbitrários [...]. Enquanto as normas sociais são impingidas por outros, os equilíbrios de coordenação são auto-impingidos (ELSTER, 2009, p. 251)[36].

Ao tornar sua explicação mais analítica, e além dos termos *restrição* e *gênero*, Elster atenta para as *normas sociais* e as desdobra sob quatro aspectos, para em seguida os relacionar com as convenções na arte (TAB. 5):

TABELA 5 – Aspectos básicos das normas sociais em Jon Elster

1 - São injunções à ação não orientadas pelo resultado;
2 – são compartilhadas com os outros membros da sociedade ou de um mesmo subgrupo, pois todos os indivíduos sabem que estão sujeitos às normas;
3 – Como todos participam das normas, os membros dos grupos podem impingi-las punindo os violadores (exemplo, ostracismo, perseguição);
4 – São sustentadas pela emoção internalizada e pela vergonha

Fonte: Elster (2009).

[36] Tal argumento também pode ser referendado pela seguinte fala de Edward Said: "todos nós somos limitados por certas convenções que nos impedem de transgredir determinadas normas e que são, enfim, social e intelectualmente estabelecidas" (apud BARENBOIN; SAID, 2003, p. 124).

Apresentadas as características acima, deve-se registrar que:

60 - *As normas sociais podem se aliar às convenções, sobretudo pelo fato de os artistas, críticos e o público vê-las como importantes para o exercício do julgamento estético*.

Desse modo, as convenções artísticas correspondem a um tipo específico de relação forma-conteúdo, indispensável para a consolidação das regularidades naquilo que Elster denomina *equilíbrios de coordenação*. Assim, é importante existir a dimensão mais regular na vida cotidiana, pois se a arte variasse a todo instante, julgá-la consistiria em um desafio bastante exaustivo, assim como as obras artísticas se tornariam um "pântano de subjetividade". Por outro lado, a tensão entre os equilíbrios de coordenação e as normas sociais não é rígida.

61 – *Quando uma convenção serve para equilibrar coordenações entre os indivíduos e instituições, geralmente assume uma condição de norma social. Mas, ainda assim, a existência das convenções não deixa de inquietar vários artistas e até mesmo parte do público interessado em julgar esteticamente as obras de arte.*

É justo afirmar que certas rebeliões e instabilidades engendradas por indivíduos e instituições, podem violar as convenções existentes, assim como as revoluções podem abolir e criar novas convenções. Também é possível considerar que há pessoas interessadas simplesmente em demolir a necessidade de certas convenções artísticas e não propor nenhuma convenção nova em seus lugares.

> A medida que uma forma de arte se desenvolve e novas convenções são continuamente acrescentadas para regulamentar o trabalho artístico, a criatividade pode sofrer. Além de certo ponto, as restrições e convenções deixam de ser facilitadoras e se tornam sufocantes (ELSTER, 2009, p. 351).

62 – *Na arte, do mesmo modo que há muitas normas sociais fundamentais para o estabelecimento das convenções, existem outras que não servem para coordenar nada*. *Portanto, se há restrições rígidas, estas não devem ser tão rígidas assim, da mesma forma que as possibilidades de abalar as bases da arte não são abertas constantemente*.

Além do vínculo entre normas sociais, convenções e restrições, Elster considera a obra de arte formada por valores cognitivos e perceptivos, embora pessoalmente ele acredite que o

principal valor artístico ainda é o emocional. Neste quesito, a dificuldade de uma ciência como a sociologia está em considerar que aspectos inefáveis da arte podem ser constitutivos do mundo prático.

63 – *Elster avança de maneira substancial e oferece novas possibilidades para a agenda da sociologia da arte e da teoria social, uma vez que sua abordagem não relega outras possibilidades da obra artística imprimir efeitos na cognição e percepção das pessoas, mas, ao mesmo tempo, considera que todas as obras de arte só são capazes de induzirem emoções estéticas porque não podem abrir mão de valores emocionais.*

Como o próprio autor mencionou, "A capacidade da cognição de gerar emoções estéticas não justifica a alegação de que o único valor de uma obra de arte pode ser o cognitivo" (ELSTER, 2009, p. 261).

Se até aqui foi salientada a importância de recursos técnicos como formadores de convenções na arte, é preciso dar espaço para emoções especificamente estéticas que incluem, por exemplo, assombro, encanto, surpresa, humor, alívio, liberação, dentre outros. Essas posições foram claramente avançadas por uma teoria como a de Elster. Então, ainda que uma sociologia como a de Bourdieu tenha descido para níveis mais técnicos em um seu ensaio *O Costureiro e Sua Grife*, a ponto de problematizar "o gosto pelo antigo" em Balmain; "o clássico no moderno", em Givenchy; "o moderno barroco", em Cardin; "a preferência pelo moderno e pelo modernismo", em Courrèges; ou "o desleixo obrigatório" em Hetcher, essas avaliações ainda indicam basicamente uma agenda homologada sob condições objetivistas de um tempo sócio-histórico e pelas disputas pelo poder simbólico operado basicamente por uma linguagem de distinção (BOURDIEU; DESLSAUTT, 2008, p. 127-131).

Em trabalhos, como *As Regras da Arte*, *Uma Arte Média* e *Amor Pela Arte*, Bourdieu se preocupou em organizar os efeitos das obras de artísticas em um campo de relações objetivas, coordenado sob o ponto de vista da consagração externalista dos artistas, e em dados que podem servir bem mais a análises macrossociais do que abrir as caixas pretas de mecanismos microssociais e situacionais (TAB.6):

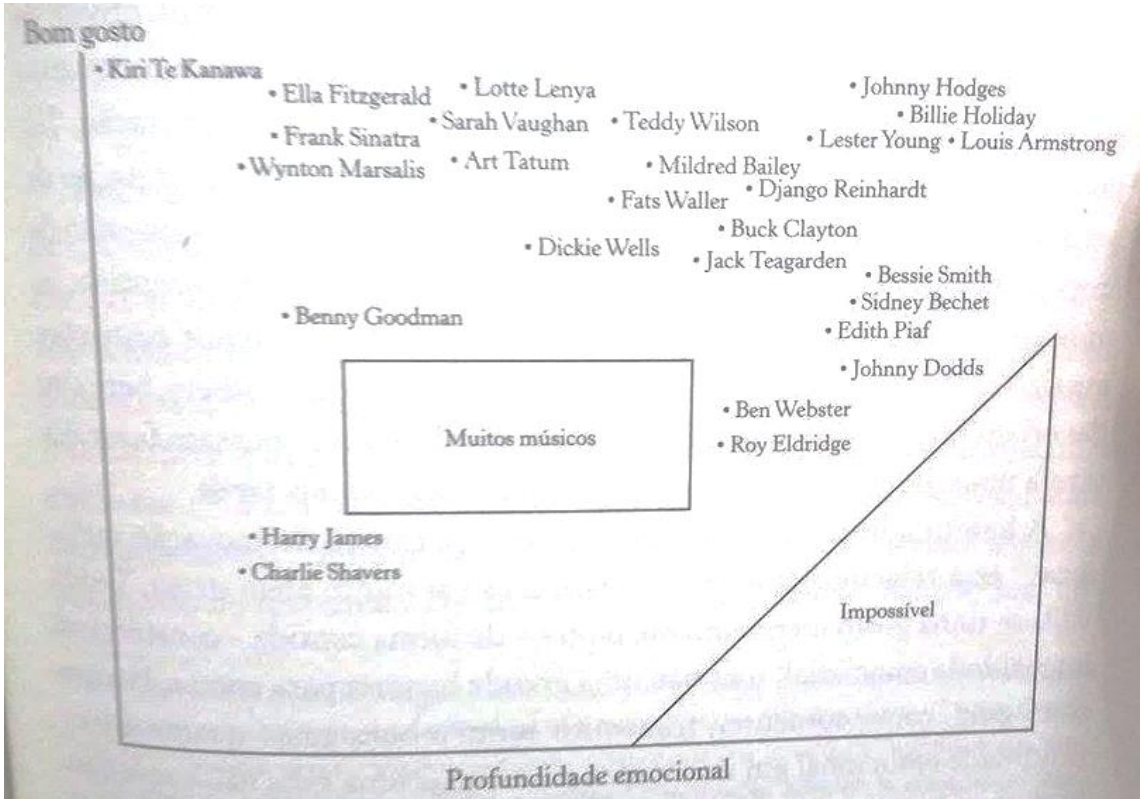
TABELA 6 – Frequência da aparição dos nomes de pintores

Grécia %		**Polônia %**		**França %**		**Holanda %**	
El Greco	23,7	Mateiko	20,1	Renoir	6	Rembrandt	14,4
Picasso	13,4	Chelmonski	9,1	Van Gogh	5,7	Van Gogh	8,9
Da Vinci	9,6	Wyspianski	6,4	Rembrandt	3,6	Hals	5,9
Michelangelo	8,9	Van Gogh	5,7	Picasso	3,5	Jan Steen	4,7
Van Gogh	8,2	Kossak	5,0	Da Vinci	3,5	Vermeer	3,4
Rafael	4,5	Cybis	3,4	Delacroix	3,2	Picasso	2,7
Renoir	5,9	Rembrandt	3,3	Monet	3,0	Goya	2,2
Rembrandt	5,2	Gierymski	3,1	Corot	2,7	Renoir	2,1
Toulouse-Lautrec	3,0	Malczewski	2,7	Goya	2,7	Mondrian	2,0
Goya	2,2	Wyczolkowski	2,6	Buffet	2,0	Appel	1,8
Van Dyck	2,2	Canaletto	2,4	Manet	1,8	Chagall	1,7
Degas	1,5	Picasso	2,3	Rafael	1,8	Klee	1,7
Gauguin	1,5	Da Vinci	2,1	Cézanne	1,7	Toulouse-	1,5
Cézanne	1,5	Grottger	1,9	El Greco	1,7	Lautrec	1,4
Rousseau	0,7	Makowski	1,9	Gauguin	1,5	Breitner	1,4
Monet	0,7	Cézanne	1,7	Botticelli	1,3	Monet	1,2
Rubens	0,7	Bacciarelli	1,7	Braque	1,3	Israel	1,1
Manet	0,7	Rodakowski	1,6	La Tour	1,3	Manet	1,0
		Michalowski	1,5	Rubens	1,3	Kandinski	0,9
		Falat	1,4	David	1,2	Cézanne	0,9
		Goya	1,2			Brueguel	
	94,1		81,1		50,8		60,9

Fonte: Bourdieu e Darbel (2007).

Note-se que ramificando as diferenças entre os públicos frequentadores de museus na Grécia, Polônia, França e Holanda, a importância dos dados apresentados por Bourdieu a respeito das artes visuais está em eles trazerem parte do efeito da reprodução do gosto e do julgamento estético, sob recorte mais amplo. Com certeza, essas informações podem municiar outras análises mais específicas e voltadas para a variabilidade de os indivíduos ajustarem seus repertórios em opiniões personalizados e até díspares. Porém, as análises bourdieusianas não definem satisfatoriamente uma perspectiva situacional das convenções. Nisso, uma tentativa como a de Elster foi capaz não só de tomar o indivíduo como a base principal da sua metodologia de pesquisa, como também encontrar reflexões sobre as convenções a partir da própria experiência estética e juízos pessoais de Elster, em dados que conduzem para aspectos muito mais internalistas da obra de arte (do que aqueles encontrados por Bourdieu) e que podem ser objetivamente organizados. Um desses casos aparece em como Elster desenvolveu o seguinte gráfico a respeito do *jazz*:

GRÁFICO 1 – Relação entre bom gosto e profundidade musical entre os artistas do *jazz*



Fonte: Elster, 2009.

64 – *Parte da pesquisa de Elster sistematiza as definições subjetivas do indivíduo, ao mesmo tempo em que enfatiza a competência em os indivíduos organizarem suas próprias hierarquias na objetivação do julgamento estético*.

Não menos importante é o fato de que a teoria de Elster admite possibilidades de organização das formas e conteúdos artísticos tidos como arbitrários e controversos. A partir disso, é legítimo considerar o "bom gosto" e a "profundidade emocional" como "aliados naturais" intimamente ligados, haja vista a total falta de bom gosto ser incompatível com a grande força emocional (ELSTER, 2009, p. 316). Entretanto, uma parte da crítica ao modelo de Elster está na dificuldade de objetivar as seguintes variáveis apresentadas: o *racionalismo* (o bom gosto) e o *romantismo* (a profundidade emocional) e sustentá-las em um programa teórico-metodológico.

65 – *Ainda que a pesquisa de Elster seja indispensável, fertilmente articulável e complementar com informações de ordem mais amplas e gerais fornecidas por um método*

bourdieusiano, é possível trilhar outro caminho tecnicamente justificável e defensável para sustentar elementos mais internalistas do julgamento estético.

Outra correlação sob influência de Elster seria melhor, quando combinada por duas variáveis racionais e técnicas da música, em vez de manter uma variável racional e outra emocional. Para ilustrar essa opção, alguns exemplos escolhidos nos *cancionistas* da *Música Popular Brasileira* (sobretudo por se tratar do tema em que foi possível pesquisar a dissertação de mestrado defendida em 2011[37]) servem para aplicar as seguintes variáveis racionais: *rebuscamento literário* (X) e *complexidade harmônica* (Y):

GRÁFICO 2 – Valores racionais e técnicos em cancionistas da *MPB*

Fonte: Autoria própria

[37] SANTOS, A. L. M. A (2011) "E eu tão singular me vi plural": identidade e tradição na poética de Lenine. Dissertação de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia na UFPE. Recife.

3.7 Comentários sobre o gráfico 2

A) As canções de Tom Jobim, aqui escolhidas, aparecem, em geral, sem a colaboração de Vinícius de Moraes. Caso contrário, o nível de rebuscamento literário cresceria e o de complexidade harmônica cairia;

B) João Bosco foi posto no ápice do rebuscamento literário, por considerar as suas canções em parceria com Aldir Blanc, onde se verifica uma variedade de temas e tons de crônica urbana. Semelhante justificativa serve para Ivan Lins, pois foram incluídas suas canções com Vítor Martins, bastante significativas e fortes, sobretudo, aquelas feitas nas décadas de 1970 e 1980.

C) No topo da complexidade harmônica ainda estão alguns cancionistas mineiros, cuja tradição emprega progressões e acordes invertidos (Toninho Horta, Beto Guedes e Lô Borges), pensados em conjunto com o piano. Já a partir de uma harmonia bem elaborada, assinada por orquestrações e com um rebuscamento literário mais rico, se encontra Chico Buarque. O caso de Milton Nascimento também o leva para o topo do gráfico, porque foram consideradas suas parcerias com Lô e Márcio Borges, Beto Guedes, Toninho Horta, Fernando Brandt, dentre outros.

D) Em um nível mediano entre complexidade harmônica e rebuscamento literário, estão artistas como Adriana Calcanhotto (e suas canções em parceira com Antonio Cicero e Waly Salomão); Jards Macalé (em trabalhos como *Morbeza Romântica*), além dos cancionistas Zeca Baleiro, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Djavan é um caso curioso, pois embora suas canções sejam literariamente mais enxutas, considero suas harmonias mais complexas e convidativas para uma linguagem mais jazzística.

E) Mesmo que poetas como Cacaso, Bráulio Tavares e Capinam tenham colaborado com Djavan, Lenine e Geraldo Azevedo, estes são cancionistas com uma harmonia mais requintada do que uma poesia.

F) Na base da tabela estão Jorge Benjor e Renato Russo, visto que o primeiro apresenta suas qualidades rítmicas muito maiores do que as harmônicas; enquanto que o segundo se vale de letras mais criativas, no entanto, fez com canções de poucos acordes e harmonias simples.

3.8 Considerações finais

Neste capítulo, foram traçados debates sobre o julgamento estético e as convenções artísticas. De início, se atentou para o papel que o conceito de *arbitrário cultural* ocupa nos escritos de Bourdieu, desde suas críticas ao tema da estética e do gosto, em Immanuel Kant, até outros pontos que a teoria bourdieusiana apresenta diante de quadro mais situacionais e variáveis a respeito dos indivíduos. Em seguida, foi apresentado como Bourdieu relaciona o mundo social a uma série de homologias, bem como aplica sua crítica ferrenha sobre questões da estética e os usos das obras de arte, vistos por ele, mais como valores arbitrários e postos em uma cultura, do que propriamente entendidos pelas bases mais amplas da fruição. Em tempo, no desdobramento dessas formas de homologias, problematizadas por Bourdieu, há outro argumento de que a distinção e o pedantismo atuam entre classes e instituições. No entanto, o uso em excesso das explicações classistas e institucionalistas, bloqueia outros caminhos mais flexíveis para uma explicação dos julgamentos estéticos e as convenções.

Por seu turno, foram tomados outros pontos sobre as diferentes *linguagens da arte* para a construção do debate mais alternativo em torno das convenções, quando uma série de exemplos análogos à arte foi acrescida, e pela insistência na crítica a pontos cegos da teoria de Bourdieu, por exemplo, em sua carência em estabelecer abordagens mais plásticas sobre a sociedade e combinar as linguagens da arte com diferentes pesos e configurações, conforme diferentes situações. Ainda neste ponto, foi ressaltado que as linguagens da arte, além de expressões técnicas, devem ser entendidas como condições ontológicas, não somente, para a experiência, como também para o julgamento estético.

No debate entre convenções, comentários sobre o peso das instituições nos julgamentos estéticos foram abordados, ao mesmo tempo em que a importante diferenciação feita por Bourdieu entre o *estético* e o *ascético* foi analisada. Além de a parcela da desigualdade na formação das habilidades e disposições para um julgamento estético ser reconhecida, deve-se considerar a inclusão das convenções e suas mudanças ontológicas, entendidas aqui como decisivas nas maneiras de os indivíduos julgarem suas experiências ligadas à arte.

Em se tratando de convenções e seus papeis para um julgamento estético, outra contribuição como a de Howard Becker foi indispensável. Becker é um autor fundamental por trabalhar uma ótica mais interacionista, através de seu conceito de *mundos da arte*, e abre formas menos rígidas do que a de Bourdieu para a explicação menos reducionista sobre a arte, além de mais inclinada em torno das questões de cooperação. Porém, apesar da defesa em

torno da noção de mundos da arte para esta tese, também foi destacada a necessidade de cuidados, diante da teoria de Becker, principalmente após se observar que a sociologia beckeriana acaba por suavizar em alguns momentos, a importância dos artistas nos julgamentos estéticos, quando é sabido do forte peso que as personalidades e os próprios artistas continuam a desempenhar, nos mundos da arte. Outro grande desafio está em combinar abordagens de Bourdieu e Becker sem cair na visão conflitiva ou apenas cooperativa dos mundos da arte.

Como este capítulo enveredou para questões entre convenção e julgamento estético, foram trazidos os argumentos de Jon Elster, quem, à luz de seu individualismo metodológico, contribui profundamente para outro conjunto de reflexões em torno da arte. Ao se analisar o julgamento estético como uma ação que envolve a interpretação estética, os trabalhos de Elster se fazem marcantes porque levantam um quadro analítico mais complexo, entre os vínculos da arte e convenção e suas descrições caso-a-caso.

Com as descrições elsterianas, foi possível observar que certas vezes, "menos pode ser mais", ou seja, em certas ocasiões / situações, artistas podem se valer de restrições autoimpostas para a criação de trabalhos mais consistentes, em vez de recorrerem a um descontrole de informações, tecnologias e recursos. Em outras palavras, nem sempre o uso desenfreado das informações garante uma vantagem ou distinção entre o indivíduo que é mais informado e o que não o é, pois é preciso seccionar com mais cuidado em quais situações os julgamentos estão postos. Ironicamente, às vezes, o fato de alguém saber mais do que outro, pode se traduzir em algo dispensável por outras pessoas que compartilham da mesma situação.

Todos os casos aqui reunidos também se desenlaçam mediante um conjunto de expectativas e disposições capazes de balizar certas experiências e práticas em vez de outras, ao mesmo tempo em que as pessoas precisam tomar decisões baseadas em racionalidades e que precisam considerar diferentes formatos de mídias e situações que estão a lidar. Isso leva à consideração do julgamento estético como um procedimento envolto por complexidades que passam por planos dos mais diversos e que combinam todas as questões descritas neste capítulo para além da explicação reduzida ao *habitus*, ao mero arbitrário cultural e às homologias, apresentadas por Bourdieu.

4 A QUESTÃO MENTE-CORPO E O JULGAMENTO ESTÉTICO

4.1 *Hexis* corporal em Pierre Bourdieu e julgamento estético

Na teoria de Bourdieu, existem elementos extensivos ao debate entre mente e corpo, que embora fundamentais para a sociologia e para aplicações sobre a arte, apresentam problemas para um debate ampliado pelas noções de consciência e racionalidade. Em parte, a defasagem da perspectiva bourdieusiana, aparece em esta não lançar maiores digressões acerca da constituição biológica do ser humano (PETERS, 2012, p. 244), ainda que o programa teórico de Bourdieu tenha avançado e elaborado explicações chamativas sobre como as relações entre os indivíduos, experiência e julgamento estético, se processam. O cerne da teoria bourdieusiana, pode ser demonstrado no argumento de que, o corpo se tornou lugar fundamental para a teoria da prática, não por meio de questões corpóreas, através do conceito de *habitus*, como na derivação do conceito mais pioneiro de *hexis* (*ἕξις*), para descrever a consciência e a objetividade da linguagem, inseridas no mundo mais social do que biológico.

Na tentativa de contestar o excesso do inconsciente, presente em explicações de Claude Lévi-Strauss, Bourdieu construiu sua teoria voltada para a abordagem das relações entre mente e corpo, a partir da releitura de Erwin Panofsky, sobretudo ao buscar um ajuste das contribuições panofskianas que saíssem do simbolismo autossuficiente. Na visão bourdieusiana, esse movimento só se torna efetivo quando o símbolo não é visto como o maior lugar para a explicação do julgamento estético.

> Erwin Panofsky mostrou em outros estudos que a obra de arte pode ter significações de níveis diferentes, conforme o crivo de intepretação que for aplicado, e que as significações de nível inferior, isto é, as mais superficiais, permanecem parciais e mutiladas, portanto errôneas, enquanto escaparem as significações de nível superior que as englobam e transfiguram (BOURDIEU, 2007b, p. 339).

Some-se o fato de que os esforços, por parte de Bourdieu também se articularam com a noção de *Gramática Gerativa*, disseminada por Noam Chomsky, e reconhecida pelo seu mérito em atribuir, ao sujeito falante, um tipo de universalidade, encontrada na "competência" (entenda-se na língua enquanto um tesouro universal) e na dimensão onde os indivíduos depositam parte da língua em suas formações (BOURDIEU, 2008b, p.30). É preciso registrar que a perspectiva de Chomsky chega a insistir que "o dado da linguística não é o enunciado do indivíduo a ser estudado, mas suas intuições acerca da língua – primordialmente, seus

julgamentos sobre quais frases são gramaticais e quais não são" (LABOV, 2008, p. 218-219). Por consequência, em Bourdieu há o reconhecimento sobre as contribuições de Chomsky, ao mesmo tempo em que se dá o afastamento ante a perspectiva chomskyana, através da noção de *habitus linguístico*. Com isso, é possível se distinguir o *habitus*, do conceito de "competência", presente em Chomsky, à medida que o primeiro se trata de um produto das condições sociais, em vez da simples produção do discurso, portanto desdobrado *na produção* do discurso e ajustado à cada *situação*, sem perder de vista, o peso de um "mercado de trocas linguísticas", como também de um "campo de produção" (BOURDIEU, 2013a, p. 121)

Ao formular bases para a teoria social que importasse elementos caros à linguística, e reajustar outras contribuições, como as de Panofsky e Chomsky, Bourdieu aplicou o conceito de *habitus*, considerando-o um tipo de "conhecimento adquirido", um *haver* e um esquema garantidor de capital. Por outro lado, o programa bourdieusiano argumentou que as condições sociais da linguagem não deveriam ser explicadas, exclusivamente, pelo *habitus*, mas pela *hexis corporal*, necessária para se identificar, "as capacidades criadoras, ativas e inventivas" dos agentes, na medida em que a mera palavra "hábito" não daria conta de todos desdobramentos da linguagem, além da *hexis* estar mais voltada para questões mente-corpo.

Na teoria de Bourdieu, existe, portanto, a *hexis*, na qual os sujeitos carregam consigo a "disposição incorporada, quase postural" (BOURDIEU, 2007a, p. 61) da codificação dos sentidos e caminhos para a prática dos indivíduos, ainda que, isso não deva se traduzir em uma redução do processo de aprendizagem a mecanicismos baseados, unicamente, em erros e acertos.

> Ainda que a intensidade retórica de sua crítica ao esquecimento do corpo em certas tradições dominantes da filosofia e na teoria social leve-o por vezes a esboçar teses quase "fisicalistas" sobre a natureza da conduta humana, a frequência de suas referências simultâneas às "estruturas mentais" infusas no *habitus* me parece um indício claro de que o elemento fundamental de sua caracterização do ator não é um reducionismo sistemático da agência a movimentos e operações do corpo, mas a ideia de que mente e corpo devem ser pensados ao longo de um único *continuum*, qual seja, o fluxo da atividade prática (PETERS, 2012, p. 245).

Em Bourdieu, os agentes possuem consciências, capazes de reconhecer os recursos materiais e associar formas concretas, aos símbolos, existentes na sociedade. Mas, paradoxalmente, esses mesmos agentes não "tomam consciência" do porquê de terem agido de tal modo. A *hexis* corporal explica que nem todas as condutas dos agentes passam pelo plano da decisão consciente ou pelo cálculo racional, pois as condutas são incorporadas e se tornam a própria *pele* dos indivíduos. Com a existência da *hexis*, os sujeitos interiorizam

ritmos, métricas e melodias, que lhes servirão como condições restritivas para julgamentos, e implicarão processos dificilmente percebidos por eles próprios. Nesse ponto, a formatação da *hexis*, como vista na sociologia bourdieusiana, se aproxima da noção de *τό πρέπον*, ajuste, adequação, "compostura, senso de oportunidade, de proporção, de medida", encontrada na própria filosofia clássica (TADEU apud DE QUINCEY, 2011, p. 86).

Como desdobramento da *hexis* corporal, em Bourdieu, a restrição necessária, para os juízos estéticos, é intimamente ligada ao desenvolvimento da gramática de signos e das comutações do léxico, capazes de operar em diferentes espaços de produção cultural. Destarte, a habilidade de intercambiar formas e conteúdos linguísticos, implicará em assimetrias inevitáveis e antagonismos que dividirão os indivíduos sob esquemas distintos (tais como os da divisão social e sexual do trabalho). Surge então um tipo de tensão linguístico-social, que além de vinculada à *hexis* corporal, se apresenta nas condições simbólicas do corpo e do espaço, onde os sujeitos bourdieusianos precisam lidar com *territórios universalmente impostos*, desdobrados na existência do número restrito de sensações e relativas às grandes funções corporais. Assim:

> a *hexis* corporal é uma maneira prática de experimentar e exprimir o sentido que se tem, como se diz, de seu próprio *valor social*: a relação que se mantém com o mundo social e o lugar que a pessoa se atribui nesse mundo nunca se declara tão bem quanto através do espaço e do tempo que ela se sente no direito de tomar dos outros, e mais precisamente, o lugar que ocupa com seu corpo no *espaço físico*, por uma postura e por gestos firmes ou reservados, amplos ou acanhados [...] e com sua *fala no tempo*, pela parte do tempo de interação que se apropria e pela maneira, segura ou agressiva, desenvolta ou inconsciente, de se apropriar desse tempo (BOURDIEU, 2013b, p. 400).

Se a *hexis* corporal é considerada, na teoria de Bourdieu, a arte também passa a ser vista como um lugar onde, se pode atestar a existência da distinção espacial de modo inseparável da distinção corpórea, cuja "capacidade de julgar valores estéticos" é a necessidade social tornada natureza, por meio de esquemas motores e corporais. Mais notadamente é o corpo humano o lugar onde as referências com o mundo, podem se ordenar, além de servirem como ponto onde "as estruturas elementares da experiência corporal coincidem com os princípios de estruturação do espaço objetivo" (BOURDIEU, 2000, p. 289). É importante notar como a importância do texto de *A Distinção* (embora à primeira vista simplesmente se mostre um estudo da estratificação social do consumo), é decisiva quando reconhecem:

> uma sociologia, não apenas do gosto no sentido estrito, mas mais em geral de toda a extensão de nossos hábitos e práticas mais imediatos. É uma sociologia das nossas categorias impensadas embora corporalmente inscritas. Em suma, uma sociologia das bases ontológicas – em categorias de hábito – da ação consciente (LASH, 1997, p. 185-186).

Dentro das tensões entre mente e corpo, Bourdieu considera que tanto o *ethos* (*ἦθος*) e o gosto, quanto *aisthésis* (*αἴσθησις*), são realizações, ética e esteticamente fundamentais para culminar em *hexis* corporal –, uma espécie de "mito realizado", onde a formação do corpo socializado é também habituado através de disposições permanentes, *incorporadas* e que engendram maneiras duráveis de se ter, falar, andar, pensar e de sentir esteticamente. Por isso, se existe uma *hexis*, para Bourdieu, e esta se inicia fortemente por meio da primeira educação, capaz de tratar os corpos dos sujeitos como *pense-bête* (tomando aqui a expressão de Pascal), quando o conjunto de valores, representações e símbolos "abestalha" o ser naturalizado como uma "arte" da prática, através do prazer cultivado e obtido no socializar, dos elementos fisiológicos, sob a condição de simbólicos; ao transformar a mera fome em "apetite", além de reduzir os automatismos e indumentárias dos indivíduos, em valores arbitrários, a partir da inculcação e do valor (simbólico / social) tornado corpo. Há, portanto, o entendimento da importância da sociologia que vê no corpo, o indício fundamental da sociedade, a partir de como o indivíduo se baseia naquilo que os outros fazem (inclusive em seus níveis primários da sociabilidade), a ponto de a própria criança só se fazer como sujeito ao aprender com os outros, ao mesmo tempo em que sua própria infância "é o primeiro cenário da experiência humana de se estar 'condenado a ser definido em sua verdade pela percepção dos outros'" (BOURDIEU apud PETERS, 2012, p. 248-249).

Bourdieu reconhece a dimensão agonística e paradoxal da linguagem e afirma que se existem infinitas possibilidades de decidir sobre algo no mundo, ao decidir e crer sobre / em algo, o indivíduo "se liberta de sua liberdade" e cai na condição autodestrutiva de si; ao passo que o julgamento estético se torna a escolha que não deixa de privar os indivíduos de escolhas antes possíveis: "dito de outra forma, a decisão de crer só pode vencer se for acompanhada de uma decisão de esquecer, ou seja, de uma decisão de esquecer a decisão de crer" (BOURDIEU, 2009a, p. 82).

A teoria da *hexis* corporal, em Bourdieu, atesta a frustração do mundo, onde o juízo de outrem é transmutado em um autojuízo (PETERS, 2012, p. 250), e desta maneira, lança os indivíduos num processo interminavelmente distintivo e competitivo, pelas vias da dominação e dos conflitos sociais.

66 – *Embora a sociologia de Bourdieu não se enquadre como complotista, e veja nos indivíduos resultados de teorias da conspiração (CORCUFF, 2009, p.13-14), a perspectiva bourdieusiana descreve o julgamento estético por meio de estados gerativos do habitus e da hexis corporal de modo equivocado.*

Como desdobramento, os escritos de William Labov, poderiam ser mais explorados por Bourdieu, pois Labov, além de um dos principais inauguradores da sociolinguística (campo do conhecimento atento às questões da linguística e não menos ligado a uma metodologia de pesquisa mais sociológica[38]), conseguiu demonstrar que indivíduos podem gozar de habilidades mais elásticas do que outros, ao se valerem da linguagem e aplicá-las por meio de operações de alta complexidade social. É claro que parte desse argumento foi absorvido por Bourdieu e foi convertido no conceito de *linguagem autorizada*, cujas condições tratam sobre as quem pode falar, opinar, julgar e ser reconhecido, diante de quem não o pode (BOURDIEU, 2001, p. 92-93; 2013a, p. 100; 2013c, p. 201). Porém, as pesquisas de Labov possuem mais méritos por indicarem limitações nas ciências sociais, registradas no fato de estas buscarem por uma resposta dos dados pesquisados, a partir de modelos teóricos fortemente estáveis e generalistas. Por extensão, ainda considerou Labov:

> Há muitas questões abertas a que simplesmente não conseguimos responder. Qual é a relação entre o estereótipo criado pelo romancista e o comportamento linguístico das pessoas em questão? [...]. Como destacou Garfinkel, todo procedimento de codificação e transcrição que transforma os dados exibirá um resíduo irredutível de operações derivadas do senso comum, e que não pode ser sintetizado por regras (LABOV, 2008, p. 235).

Em contraste com pontos cruciais presentes em Labov, a teoria bourdieusiana responde que, a relação entre "o estereótipo criado pelo romancista e o comportamento linguístico das pessoas em questão", seria suficientemente explicado a partir de *habitus*, *capital*, *campo*, e finalmente, pela *hexis* corporal dos seus agentes, encontrada na dominação de determinadas classes, frações de classes, sobre outras –, o que levaria uma leitura sobre a sociedade para um caminho mais vago ante as possibilidades de uma teoria mais atenta às suas próprias manutenções e reajustes, conforme novas respostas surgissem no mundo social.

67 – *William Labov merece maior atenção por reivindicar a reabertura da teoria social, em vez de apenas usá-la para justificar as respostas de suas pesquisas, além de repisar que a*

[38] "Nossa dívida para com a sociologia e a metodologia de pesquisa é muito grande" (LABOV, 2008, p. 139).

estrutura linguística e a estrutura social não são, de modo algum coextensivas, uma vez que muitas regras linguísticas estão, na realidade, bem distantes de qualquer valor social. Assim, "a gramaticalidade da fala cotidiana parece ser um mito sem nenhum fundamento na realidade" (LABOV, 2008, p. 237).

A fala cotidiana e o julgamento estético não se reduzem em níveis de explicação gerativos, do mundo social, mas em vez disso, apenas corrigem e adequam a percepção sobre o cotidiano e suas novas implicações. É possível e mais interessante, investigar desdobramentos para além de um corpo socializado, através de outros espaços e entendimentos, para observar como mecanismos da consciência e da racionalidade, dos próprios indivíduos, se apresentam. Existem, portanto, impasses no conceito de *hexis* corporal, que andaram juntos com as opções sociológico-linguísticas, tomadas pela teoria Bourdieu, que embora tenham reconhecido o mundo a partir de trocas linguísticas e em "um aporte teórico produtivo para apreender a dimensão sócio-econômica da linguagem em seu uso" (GRILLO, 2003, p.55), não se livraram de um tom demasiadamente continuísta, ao adequar o julgamento estético nas disposições duráveis e transponíveis.

Os problemas em torno do corpo, da linguagem e da estética, em Bourdieu, também apresentam suas sequelas pelo fato de a teoria bourdieusiana ter secundarizado a contribuição de outro autor como Ludwig Wittgenstein, haja vista as explicações em torno dos *atos de fala* e das *performances* que poderiam servir a um mundo social mais sofisticado para uma praxiologia, com Wittgenstein. Mesmo tornado o "filósofo mais útil nos momentos difíceis", para Bourdieu, e sendo o seu salvador para alguns períodos de angústia intelectual (2004b, p. 21), a importância em reconhecer a diferença e o fosso entre a forma da linguagem e aquilo que o seu conteúdo exprime, não parece muito claro, na noção bourdieusiana de *hexis* corporal. Nesse sentido, se existe a possibilidade de o corpo exprimir valores sociais, como Bourdieu tanto insistiu, não se pode afirmar que os outros aprendem ou apreendem as sensações somente pelos seus comportamentos, tampouco que isso seja uma consequência direta das distinções sociais e do mundo que "abestalha" determinadas pessoas. A experiência e o julgamento estético não se explicam unicamente pelos seus efeitos corporais, resultantes do arbitrário cultural e das pressões sociais, tampouco redutíveis ao corpo socializado.

Se "tem sentido dizer de outras pessoas que elas estão em dúvida se eu sinto dor; não tem sentido dizer isto de mim mesmo" (WITTGENSTEIN, 2009, p. 124). Conforme camadas da experiência mente-corpo que não são traduzíveis e nem interessam para a dominação do mundo social;

68 – *Nos mundos da arte, o indivíduo pode admirar um poema, isso não ocorre apenas porque aquele indivíduo aprendeu a admirar socialmente, o poema, muito menos porque o indivíduo é marcado, de modo irredutível, por uma admiração voltada para as outras pessoas e interessada em justificar sua fruição, diante da sociedade.*

Como disse Monroe Beardsley, em *A Virada Metafórica*, as pessoas não precisam decidir que uma palavra é usada metaforicamente porque elas sabem o que outra pessoa está pensando. Mesmo antes disso, as pessoas sabem o que outras estão a pensar porque veem como certa palavra é usada metaforicamente. Neste ínterim, as pistas de um poema, devem estar no próprio poema, e não apenas em um mundo social externo, caso contrário, dificilmente os indivíduos seriam capazes de ler poesia (BEARDSLEY apud GARFINKEL, 2009, p. 134).

Para explicar o mundo e suas possibilidades de julgamento estético, envoltos por um *habitus* e uma *hexis* corporal, Bourdieu descambou em um modelo que *submeteu* a *physis* ao *logos* (D'AGOSTINO, 2012, p. 84) ao reduzir as possibilidades do juízo dos indivíduos às incessantes pressões e ao afã de justificarem suas experiências estéticas, por meio de valores (pré)ocupados com a sociedade. Através dessas posições, a teoria de Bourdieu várias vezes optou por explicar as condições da linguagem pela gênese das posições tomadas em um campo, no lugar de uma gênese das próprias pessoas (COLLINS, 1998, p. 728).

Na *Gramática Gerativa* de Chomsky, parte dos pressupostos de Bourdieu foi sorvida para referendar o conceito e a efetividade da *hexis* corporal; o que reduziu a explicação sobre o julgamento estético às questões do infraconsciente, que poderiam ser esmiuçadas com mais proveito, caso esclarecessem como se processam, a consciência e a racionalidade, diante das diferentes experiências, interpretações e julgamentos estéticos, referentes à arte. Diferentemente, é possível pensar outros percursos para subsumir os aspectos do mundo social em um modo predominantemente continuísta. Como prova disso, as combinações, na produção e apreensão do objeto artístico, podem partir de movimentações históricas, marcantes para o entendimento de que, na arte, o objeto artístico nem sempre é o fim, mas o *meio* das experiências e dos julgamentos estéticos (SOARES, 2001, p. 11).

Lançado o conjunto de observações e críticas, a respeito da noção de *hexis* corporal, em Bourdieu, é importante tratar de outras questões com o a noção de consciência, além de investigar e quais os seus lugares no debate mente-corpo e em uma teoria alternativa sobre o julgamento estético na arte.

4.2 Alternativas sobre consciência e julgamento estético

Na seção anterior, foi visto que, para a obtenção de outros caminhos na sua teoria da prática, Bourdieu importou *leis* da linguagem, ao reconhecer a existência de uma *gramática*, no sentido mais próximo do de Noam Chomsky. Com a existência de uma gramática social, a teoria bourdieusiana enfatizou o papel das regras na orientação das práticas, o que não é um antecedente, mas uma consequência da formação das palavras e organização de formas do mundo (BOURDIEU, 2000, p. 310). Entretanto, ao propor o ajuste dessa noção gramatical para o mundo social, Bourdieu acabou por estendê-la sem com isso salientar a *consciência*, bem como sua constituição para as linguagens da arte, e mais especificamente, suas experiências e interpretações para os julgamentos estéticos / artísticos.

Como alternativa à teoria de Bourdieu, outras posições a respeito do julgamento estético, que descendem da tradição analítica da linguagem, se mostram profícuas, sobretudo, com os escritos de John Searle e suas explicações em torno da consciência. Com essas posições, é possível debater o conceito de *hexis* corporal, encontrado em Bourdieu e lançar críticas sobre a tentativa bourdieusiana de reduzir eventos tão complexos, como os estados mentais e os desdobramentos da racionalidade humana, às disposições de um "corpo socializado". Ainda nas críticas a Bourdieu, deve-se ressaltar que Searle se torna indispensável por considerar a consciência segundo uma propriedade da espécie humana (mais não exclusiva a ela) e capaz de produzir estados subjetivos, qualitativos, além de orientar-se por estruturas neuronais capazes de agir sobre o corpo (SEARLE, 2007, p. 27).

A partir das considerações acima, a questão mente-corpo recebe outro recorte importante para esta tese, além de relembrar que as influencias de Searle não pretendem, com isso, estabelecer uma teoria exclusivamente biológica, mas reconhecer, com maior flexibilidade, as propriedades da natureza biológica e de tomá-las como não menos importantes para a interpretação livre dos ditames que transformem a consciência em um ente segregacionista.

> Um estado consciente é, antes de tudo, um estado no qual o cérebro se encontra. Assim como a água pode estar em estado líquido ou sólido, sem que a liquidez e a solidez constituam substâncias separadas, também a consciência é um estado no qual o cérebro se encontra, sem que a consciência seja uma substância separada (SEARLE, 2010, p. 69).

A teoria de Searle contribui para um afastamento das concepções dualistas do mundo (isto é, aquelas que separam os estados das coisas, segundo propriedades e substâncias) e em tal viés, não só inclui um dualismo estrito, como também uma critica sobre perspectivas do

materialismo, monismo, behaviorismo, a identidade de ocorrência, o funcionalismo, a inteligência artificial forte "e todas as outras excrescências que o dualismo produziu nos séculos XIX e XX" (SEARLE, 2010, p. 97).

69 – *Admitir as condições biológicas da consciência, não significa reduzi-la a microestruturas físicas, mas entendê-la de maneira mais complexa, pelo fato de sua ontologia não depender apenas da objetividade do mundo físico, mas também da subjetividade do mundo social.*

Não se reconhece apenas a existência de um mundo físico-natural, *ontologicamente objetivo,* mas também se reconhece a existência das interpretações dos indivíduos conscientes, sobre um mundo, que implicam em experiências *epistemologicamente subjetivas*, que não só lidam com constatações do mundo físico-natural, mas elaboram juízos de valor, socialmente situados, sem ignorar que até mesmo o julgamento estético pode reivindicar conteúdos objetivos para sua efetivação (NAGEL, 2001, p. 35).

Se um indivíduo vê determinado objeto e o chama pelo nome de *escultura*, pode assim fazê-lo, pelo fato de estar familiarizado com a linguagem que já possui a palavra "escultura", em seu programa de racionalidade. No entanto, ao mesmo tempo em que o indivíduo chama "escultura", também desempenha uma operação da consciência, neurológica e sináptica, assim como uma situação que envolve o *ato de fala* (*speech act*). Então:

> precisamos compreender que um ato de fala é mais que apenas a expressão de uma intenção ou a expressão de uma crença. Acima de tudo, ele é um desempenho público. Eu digo algo a alguém. Mas não digo apenas a essas pessoas que tenho uma crença ou que tenho uma intenção; digo a elas algo a respeito do mundo representado por essas crenças e intenções (SEARLE, 2012, p. 45).

70 – *A opinião sobre a obra de arte não constitui só uma flexão da linguagem, mas uma atitude de julgamento, que tem na linguagem seu instrumento. Os estados de consciência são, antes de tudo, estados qualitativos e de posicionamento social (situatedness).*

É certo que essas posições teóricas não são pacíficas no terreno acadêmico, pois ao reconhecê-las, traz-se uma crítica embutida sobre abordagens dualistas, fisicalistas, materialistas, monistas, behavioristas e funcionalistas, tão recorrentes em diversas tradições sociológicas. Todavia, é importante frisar e esclarecer que, a consciência, quando tratada por meio da configuração biológica não está isenta do papel de outros elementos subjetivos, mas

apenas os reconhece de modo indissociável das condições epistemológicas e ontológicas da realidade social:

> Todos os meus estados não patológicos de consciência chegam a mim acompanhados de certa sensação do que poderia chamar de "posicionamento" (*situatedness*). Mesmo que não esteja pensando nisso e mesmo que isso não faça parte do campo de minha consciência, sei o ano em que estamos, o lugar em que me encontro, que horas são, qual é a estação do ano e, geralmente, até o mês do ano em que estamos. Tudo isso são as condições limitantes ou o posicionamento dos estados conscientes não patológicos [...]. O que quero dizer é que os estados conscientes se posicionam e são experimentados como posicionados, ainda que os detalhes da posição não façam parte do conteúdo atual dos estados conscientes (SEARLE, 2010, p. 14).

As contribuições de Searle, quando deslocadas para o debate mente-corpo, sobretudo na arte e seus componentes da estética ainda podem se articular com outras considerações, encontradas no seguinte depoimento de Arthur Danto:

> O que vale para as formas vale também para as cores. O branco é uma metáfora da pureza, e "por causa de sua pureza" é uma razão para preferir o branco ao escarlate, o que conecta a escolha a imperativos arraigados no inconsciente religioso. O escarlate é a cor do pecado, se suprimimos a ideia do manto dos cardeais, sem dúvida pode ser a cor do fogo; e o fogo é, por razões que, se não óbvias, jamais serão descobertas, uma metáfora da raiva e da paixão sexual. E assim por diante. Mas há escolhas feitas por animais no seu nível operativo que devem ser explicadas esteticamente, sem que sua estética seja explicada por suas crenças: há coisas de que cães e gatos gostam, como aromas e sabores, apenas porque delas realmente gostam. Pode haver causas no material do DNA, sem que o animal tenha razões. Essas seriam, escolhas puramente estéticas. Eu espero que as façamos também (DANTO, 2014, p. 72-73).

71 – *Do ponto de vista da consciência, julgar é algo mais complexo do que apenas descrever, ou constatar, pois suas intencionalidades são diferentes, bem como são processos mais específicos*.

Não por acaso, Danto já chamara atenção para o fato de que, enquanto os indivíduos veem o mundo como estão habituados a vê-lo, não o *veem* como um *modo de ver*, mas simplesmente *veem* o mundo. Porém, quando passam a refletir e julgar as coisas, os indivíduos passam a se dar conta dos valores lançados sobre o mundo, e assim podem imprimir "colorações" sobre os conteúdos das suas próprias consciências e dos julgamentos estéticos (DANTO, 2010, p. 240). É indispensável notar que as combinações, sobre as formas e conteúdos conscientes, diferem, através da linguagem. Em um exemplo bastante oportuno, se um indivíduo afirma que "Bourdieu era um sociólogo", está apenas a produzir conhecimento consciente e *epistemologicamente objetivo*, pois a frase que acabou de enunciar

é verdadeira, independentemente de preconceitos, valores e opiniões. Todavia, se aquele indivíduo, modifica sua sentença, e diz que "Bourdieu era um grande sociólogo", acaba de produzir conhecimento *epistemologicamente subjetivo*, pois nem todos indivíduos concordam que Bourdieu era *grande*, além de uma sentença que qualifique algo indicar muito mais, um *juízo de fato* (sentença sobre *aquilo que é*) do que um *juízo de valor* (sentença sobre aquilo *que deve ser*[39]).

72 – *Em situações mais específicas do julgamento estético, na arte, ser ou não considerado grandioso, belo, genial, não apenas consiste em valores arbitrários e distintivos (previamente descritos por Bourdieu), como também implicam processos que demandam a intervenção de outros valores, epistemologicamente subjetivos, dentro dos quais a opinião pessoal se apresenta como um forte indicativo do juízo.*

Tem-se aqui outros exemplos: quando um indivíduo afirma "sinto dores no pescoço", há uma sentença epistemologicamente objetiva, pois tal enunciado marca o entendimento mínimo para muitas pessoas, através da língua portuguesa. Porém, ao mesmo tempo, a sentença "sinto dores no pescoço" é também ontologicamente subjetiva, na medida em que somente o indivíduo que a enunciou sente, deveras, as dores em seu corpo. Em outro caso, após observar o firmamento e dizer que "o céu existe", tem-se uma sentença ontologicamente objetiva, uma vez que o céu não precisa de nós para existir, pois se tratar de um componente da própria natureza biológica. Destarte, os estados conscientes dispõem de uma ontologia de primeira pessoa, enquanto a natureza biológica apresenta uma ontologia de terceira pessoa:

> Nesse sentido, todos os estados conscientes são ontologicamente subjetivos porque, para existir, têm de ser experimentados por um sujeito humano ou animal. Nesse aspecto, os estados conscientes diferem, por exemplo, das montanhas, das cachoeiras ou dos átomos de hidrogênio. Essas entidades têm um modo objetivo de existência, porque para existir, não precisam ser experimentadas por um sujeito humano ou animal (SEARLE, 2010, p. 29-30).

De que modo se pode deslocar os postulados de uma filosofia da mente, para teoria social da arte? Em primeiro lugar, a partir do argumento de que a consciência possui um dado holístico e não se separa por um dualismo mente e corpo (o que, não implica defender o cérebro como algo holisticamente situado[40]), guia a teoria social para o entendimento de que o

[39] Utilizando aqui uma clássica distinção a partir de categorias weberianas (WEBER, 2006).

[40] Sobre a mesma questão, considera Lahire: "'Estruturas objetivas' e 'estruturas mentais' não são duas realidades diferentes, sendo uma (as 'estruturas mentais') produto da internalização da outra (as estruturas

caráter diversificado das *ações* conscientes, pelas quais os indivíduos podem ter posicionamentos (*situatedness*) diferentes, não precisa mergulhar em procedimentos reflexivos a todo instante. Por extensão, na arte, o fato de um indivíduo se deparar com um trabalho artístico, não exige, necessariamente, que sua consciência julgue a própria arte conforme procedimentos estéticos.

73 – *Se um indivíduo vê uma estampa qualquer, em uma camisa, não há necessidade implícita de refletir sobre aquela estampa, pois a mente e a linguagem nem sempre se orientam a partir de questões epistêmicas, e sim, se orientam a partir de outros posicionamentos, biológica e socialmente, aplicados. Entretanto, se o indivíduo olha a mesma estampa, em uma camisa, e identifica sua correspondência com a gravura de um quadro, tal indivíduo assume outros níveis mais reflexivos e profundos de uma consciência estética.*

Note-se, no tópico acima, o seguinte: a conexão estabelecida entre a estampa e a gravura do quadro, só se faz possível no segundo momento, pois, em primeiro lugar, foi preciso que o indivíduo *olhasse* a estampa, e só depois, *visse* que aquela mesma estampa denotava a gravura de um quadro. Com isso, aparece outra questão a envolver mente e corpo e que transcende as condições situacionais da consciência: para julgar, é preciso de bases da racionalidade (que serão discutidas de modo mais amplo ainda neste mesmo capítulo da tese).

Em termos da ação social e da relação mente-corpo, falar sobre arte não é o mesmo que julgá-la esteticamente. Ambas as ações diferem porque, ao falar sobre uma obra de arte, o indivíduo necessita de habilidades mínimas para orientar sua fala e construir enunciados compostos por direções minimamente inteligíveis, a ponto de outras pessoas poderem compreendê-las. Ao falar sobre arte, também se pode articular cada palavra sem se ter pensando qual foi a primeira palavra utilizada para um indivíduo iniciar sua fala.

A) As relações entre a mente e o corpo, podem tornar um indivíduo inteligível sem que ele calcule racionalmente ou se faça reflexivo, mas apenas, que ele *situe* sua consciência em determinadas posições;

---

objetivas), mas duas apreensões de uma mesma realidade social" (LAHIRE, 2002a, p. 178). Em tempo, Lahire também critica um vício da sociologia em não fazer dessas duas estruturas uma só, mas cair no equívoco de tornar uma coisa em duas.

B) Nem todos os estados conscientes, produzidos pelo indivíduo, e que envolvem arte e estética, são intencionais, assim como nem toda intencionalidade é consciente. A intenção com a qual se "age" não se alinha, a todo instante, com o percurso das ações individuais, do mesmo modo que o pensamento não necessariamente "acompanha" os tempos de uma fala, declaração e opinião.

Pensamento e intenção não são completamente articulados e nem inarticulados. Tal observação, pode ser encontrada, tanto em Searle quanto em Wittgenstein, sobretudo no embaço entre o que há de prosaico e de poético, ou entre a simples nudez dos objetos comuns e do mundo ordinário; onde se pode encontrar parte preciosa do julgamento estético que não exige, dos indivíduos, um nível profundo de reflexividade, ao mesmo tempo em que não precisa abrir mão de uma consciência ontologicamente situada. Além do mais, mesmo que, em sua aparência, a obra de arte não se distinga de meros objetos cotidianos, a consciência continua a atuar nos momentos de fruição das experiências individuais.

74 – *Existem experiências estéticas conscientes sem terem intencionalidades, uma vez que a fruição não exige a necessidade de estados intencionais. Porém, mesmo que o julgamento estético possa lidar com mais elementos além da consciência (inconsciente e racionalidade, por exemplo), o ato de julgar não dispensa uma intencionalidade quando se vincula a um intencional, por exemplo, a própria obra de arte.*

Em conjunto às implicações da consciência, sobre questões mente-corpo, é importante o argumento de Searle de que não se pode negar a existência de um mundo composto por partículas materiais, bem como seus sistemas e suas consequências para a formação da vida, no sentido biológico dessa questão[41]. Ao mesmo tempo, o mundo dispõe de estados mentais subjetivos, capazes de incidir na produção de comportamentos humanos e animais. *Grosso modo*, existe uma teoria que reivindica a consciência, a mentalidade, a linguagem e a sociedade, como partes constituintes também do próprio mundo natural (MANSON, 2003, p. 148), e para tornar a discussão ainda mais complexa, o modelo teórico de Searle considera outras características como importantes, na medida em que o julgamento estético abrange sua *autorreferencialidade* –, isto é, além de demandar representações mentais, o julgamento

[41] Além de repisar o lembrete de Ian Hacking, de que tanto a história, a filosofia, quanto a sociologia da ciência não podem ignorar os avanços obtidos pelo *Projeto Genoma* (HACKING, 1999, p. 196).

estético conduz as experiências do mundo para um nível representacional, onde "a coisa é o que é somente se as pessoas pensarem que ela é o que é" (SEARLE, 2010, p. 225).

A consciência lida com *regras constitutivas*, não apenas ao regular, como também ao estimular, novas alternativas de comportamento, sentidos e direções das linguagens da arte. É certo que esses postulados estão em certa medida, na teoria de Bourdieu, principalmente a partir de seus estudos sobre as disputas no campo da arte, cultura e classe, não menos válidos indispensáveis para o julgamento estético. No entanto, as regras constitutivas da consciência, aparecem de maneira muito tímida, na teoria bourdieusiana. Assim, mesmo quando entende as disposições de cada agente como fundamentais no processo de subjetivação, percepção e apreciação da obra de arte, a sociologia de Bourdieu trata as chances objetivas muito mais à frente da fruição do indivíduo, a ponto de priorizar a explicação das linguagens da arte em uma sociedade iminentemente pautada por "'vocações', 'aspirações' e 'expectativas'" (BOURDIEU, 1993, p. 64).

75 – *A relação entre consciência e julgamento estético possui intencionalidade, o que, ao mesmo tempo, não significa que toda ação consciente seja intencional.*

Pelo fato de uma experiência estética estar voltada para o objeto intencional (seja ele uma pincelada em uma tela, ou um acorde em um instrumento musical), o julgamento sobre esse mesmo objeto demanda o uso da intencionalidade, pois julgar é também uma forma da intencionalidade posta na ação. De modo extensivo, não é preciso considerar apenas as ações entre os indivíduos e os trabalhos artísticos, através de intencionalidades individuais, mas conforme *intencionalidades coletivas* em que os indivíduos não só assumem engenhosamente e promovem ações isoladamente. Muitas ações envolvem outros indivíduos e objetos, por meio de uma proposta mais coletivista e organizacional, bem como movem diferentes interesses, intenções e benefícios. Isso pode ser referendado na seguinte passagem: "não somente *eu* faço alguma coisa e *você* faz alguma coisa, mas *nós* fazemos alguma coisa juntos" (SEARLE, 2010, p. 226). Portanto, o caráter coletivo da intencionalidade difere do seu nível individual, quando ao agir, um indivíduo tem, na sua ação, uma carga de propósitos e motivações agregadoras para com outrem, levando em conta a existência de linguagens compartilhadas, assim como a presença das inter-relações de vários fatos sociais, que conduzem julgamentos e decisões, em situações específicas da consciência.

Em conjunto com a intencionalidade coletiva, boa parte do mundo biológico-social é constituída por *objetos intencionais*, que mesmo se pondo entre as interações individuais não

dependem de intervenção dos indivíduos para existirem. Além de muitos fenômenos naturais e criaturas que existem, objetivamente, no mundo sem as interferências do indivíduo, vários objetos artificialmente criados existirem sem a existência desses mesmos indivíduos.

A) Obras de arte possuem vida própria, porque além de criadas antes, durante e depois, da vida de vários indivíduos, se descolam dos controles individuais e sociais.

B) Obras de arte consistem em objetos intencionais, pois embora possam fugir do controle dos indivíduos, suas referências linguísticas podem continuar a exercer papel fundamental para a consciência e para a formação do julgamento estético;

C) Sob uma perspectiva sociohistórica, existem obras de arte que ajudam a consciência a formar "pontos sobre os quais nos apoiamos para nos distanciar de um presente insuportável" (STALLYBRASS, 2012, p. 33).

Apresentadas algumas características dos objetos intencionais, suas relações com a consciência, bem como suas questões mente-corpo, para com o julgamento estético, é possível sistematizar diferenças entre estados de ação e de intenção, promovidos no contato entre os objetos e os indivíduos. Para tanto, quatro exemplos de atos foram destacados, o que não implica apenas a presença de conteúdos intencionais, mas também depreende a satisfação desses mesmos conteúdos.

76 – *O desempenho de gestos e atitudes, envolvendo experiências estéticas se relaciona com a presença de um estado de coisas para além do simples gesto de agir.*

Para referendar as posições anteriores, há um quadro mais analítico sobre o julgamento estético, baseado em operações mais complexas, demonstradas a seguir (TAB. 7):

TABELA 7 – Características formais da intencionalidade, entre *ver*, *ouvir*, *crer* e *julgar*:

	Ver	**Ouvir**	**Crer**	**Julgar**
Natureza do componente intencional	Experiência visual	Experiência acústica	Desejo	Moral
Apresentação ou representação	Apresentação	Apresentação	Representação	Representação
Causalmente auto-referente	Sim	Sim	Não	Não
Direção de ajuste	Mente-mundo	Mente-mundo	Mundo-mente	Mundo-mente
Direção de causação tal como determinada pelo conteúdo intencional	Mundo-mente	Mundo-mente	Nenhuma	Mente-mundo

Fonte: SEARLE (2002) e autoria própria.

4.3 Comentários sobre a tabela 7

Apesar das ações de *ver* e *crer* já terem sido esmiuçadas por Searle, elas não foram escolhidas para esta tese fortuitamente. Ambas consistem em exemplos de intencionalidade para qualquer abordagem mais analítica acerca da experiência estética, a ponto de remontarem às ações, *atos de fala* e às formas elementares da própria experiência estética, encontradas em diversos campos importantes, desde a filosofia, história e sociologia da arte. Não bastasse o fato de *ver*, servir como um exemplo marcante para as bases das linguagens da arte e do julgamento estético (bem como seus materiais ligados à pintura, escultura, fotografia e cinema), e pelo fato de *crer* consistir em uma parte indispensável e constitutiva dos desejos individuais e intenções, capazes de se articular com os mundos da arte, outras ações como as de *ouvir* e *julgar* foram acrescidas na tabela acima.

Em primeiro lugar, *ouvir* aparece pela sua importância em remeter a usos da linguagem mais focados na arte, onde a música e a canção são suas expressões mais intensas, ainda mais, sobretudo se for considerado que mesmo a literatura pode ser dotada de uma espécie de *voz* dentro da mente humana, a ponto do ato de *ler* possibilitar ao indivíduo *ouvir* uma voz interior, ou até mesmo, uma *voz da consciência* (ZUMTHOR, 2007, p. 24). Em segundo lugar, *julgar* foi destacado, pois além de imprescindível para esta tese (direcionada sobre questões, consequências e indagações a respeito do próprio julgamento estético), julgar pode ser entendido como condição relacional para outras ações presentes na arte, tais como *ver*, *ouvir* e *crer*.

77 – *Se o ato de julgar, e o próprio julgamento estético, estão imbricados em uma natureza intencional da moral, suas finalidades para com o mundo encontram, nas linguagens da arte, parte de seus materiais e meios de efetivação*.

Segundo Bourdieu, nem os sujeitos detêm toda a significação dos seus comportamentos, nem esses comportamentos constituem o dado imediato da consciência, pois os sujeitos não se dão conta de como os seus atos são elaborados, cabendo, portanto à sociologia, buscar descrições mais objetivas e mais eficazes a respeito da própria subjetividade, dos sujeitos e dos seus atos. Some-se ainda o fato de a sociologia se tornar uma ciência mais competente, ao interpretar, de modo objetivo, a subjetivação dos indivíduos (BOURDIEU, 2010, p. 18-19). Mas a despeito dos escritos

de Bourdieu, Searle admite com menos presunção, a existência da forte relação entre a intencionalidade e a consciência, ao vê-las em diferentes níveis de operacionalidade. Searle não pretende sustentar que todos os estados mentais possuam intencionalidade e nem que a intencionalidade seja idêntica à consciência. A teoria searleana considera que mesmo quando desenhadas e mais descoladas de uma necessidade de experiências conscientemente centradas, existem ações que não são suficientes para invalidar a existência dos *conteúdos intencionais* da representação dos objetos, tampouco para suprimir a coexistência entre uma consciência e a centralidade das experiências.

78 – *O julgamento estético diz respeito à ação voltada para fatores morais, qualitativos e objetos intencionais direcionados do mundo (biológico-social) para a mente. Apesar de o ato de julgar se margear sobre vários modos, ainda assim, a intencionalidade não deixa de constituí-lo.*

Mesmo a alteração posterior das significações dos indivíduos, sobre os trabalhos artísticos não é suficiente para invalidar a intencionalidade das experiências estéticas iniciais, tampouco dos julgamentos desses mesmos indivíduos. “Parte das condições de satisfação de uma intenção prévia é, de fato, a realização de uma ação, mas nem todas as ações são realizadas como resultado de intenções prévias” (SEARLE, 2002, p. 149). Por isso, mesmo quando indivíduos “não se dão conta” de como agiram, um objeto intencional (e até mesmo uma experiência estética) ao se vincularem com ato de julgar, tornam necessária a presença de uma operação consciente.

Note-se o exemplo de um indivíduo que atribui uma música a algum compositor que não a fez, como se ele a tivesse feito, e logo em seguida, discorre seu julgamento pessoal sobre um trabalho artístico como correspondente àquele músico: se alguém diz que adora *Take Five* e a referencia como “uma música composta por Dave Brubeck”, mesmo ao se desmentir essa sentença e ao afirmar que aquela música não foi composta por Dave Brubeck, mas por Paul Desmond, essa retificação não invalida a existência de uma intencionalidade prévia daquela pessoa que julgou *Take Five* como tivesse sido composta por Dave Brubeck, muito menos se deve negar o fato de que, para aquela pessoa, *Take Five*, existia como uma música de Dave Brubeck, e não de Paul Desmond. Portanto, a significação do falante está vinculada ao emprego e uso das convenções, em um *ato de fala*, porque não só as interpretações entre os indivíduos foram diferentes, como suas intenções o foram.

Em outro caso, presente na tragédia de Sófocles, Édipo decide casar-se com Jocasta, sob a intencionalidade direcionada inicialmente para uma Jocasta como um potencial amante. No entanto, mesmo que Édipo viesse a descobrir depois, que aquela mulher era, na verdade, sua mãe (e com isso tenha repensado suas ações e vazado os seus olhos), a intencionalidade original teve como objeto intencional, a mulher e rainha Jocasta, e não a sua mãe. A ação era intencional na descrição 'casar-se com Jocasta' e não-intencional na descrição 'casar-se com a mãe'" (SEARLE, 2002, p. 140).

79 – *As intencionalidades se ajustam e alteram conforme as operações de variabilidade, presentes nas trajetórias dos indivíduos e em como eles julgam os objetos conforme diferentes circunstâncias, contextos e temporalidades*.

Bourdieu tem razão em considerar o julgamento estético vinculado a condições de legitimidade na sociedade. Sua própria teoria exemplificou que para se entender um conceito como o de *estética pura* (presente no campo literário francês do século XIX[42]), não é necessário levar-se em conta o surgimento e o papel importante que os agentes (críticos, instituições, escritores, jornalistas) estabeleceram, quando elaboraram e movimentaram conceitos e categorias de classificação sobre determinadas obras de arte consideradas "puras" (BOURDIEU, 1998, p. 188). Mas o modelo bourdieusiano compromete parte importante de sua análise, quando homologa os efeitos sociais de um campo com a formação de um corpo socializado dos indivíduos, objetivados por um tipo de *hexis* corporal. Mais ainda, se o potencial de explicação de Bourdieu for considerado bastante nebuloso, em sua discussão mente-corpo, Searle apresentará maior plausibilidade ao especificar a relação entre a consciência e intencionalidade e demonstrar que a redução da linguagem da estética, através de valores sociais, é algo insuficiente, visto que o julgamento estético não está apenas orientado por mecanismos de desigualdade e violência simbólica, mas por *intenções nas ações*, engendradas por motivos mais complexos e amplos, como suas orientações entre mundo-mente e por suas condições se posicionamento (*situatedness*).

[42] "Tendo nos omitido de fazer a *épochè* das condições sociais da *épochè* dos interesses práticos que utilizamos quando fazemos um julgamento estético puro, pura e simplesmente universalizamos o caso particular no qual estamos situados ou, para falar de maneira mais rude, atribuímos, de modo inconsciente e *inteiramente teórico*, a todos os homens [...] o privilégio econômico e social que é condição do ponto de vista estético puro" (BOURDIEU, 2013c, p. 208-209).

Ao mesmo tempo em que se pode importar várias contribuições de Searle, para criticar parte da teoria da prática de Bourdieu, é válido ressaltar outras características sobre a consciência. Uma teoria do julgamento deve entender que a consciência não deixa de lidar com outras experiências ainda não identificadas, mas apenas vividas sem justificativas ou mergulhos mais analíticos, pelos indivíduos. Neste ínterim, o entendimento de que as próprias ações no mundo nem sempre se reduzem às execuções dos modos de enunciação individuais deve ser considerado. Diferentes ações podem durar segundos, meses ou anos, pois "não se fazem compras como se desce em corredeiras, não se constrói uma casa como se bate uma bola de futebol, não se prepara um colóquio científico internacional como se boxeia no ringue" (LAHIRE, 2002a, p. 147). Com o entendimento dessas formas variadas da ação e suas relações com a intencionalidade, é possível considerar que "a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excedem em grande medida a piedade de nossas lembranças e da nossa consciência" (AGAMBEN, 2007, p. 35).

A questão da intencionalidade, da ininintencionalidade da consciência, ou mesmo da ausência de consciência, não deve ser nem generalizada ou tornada absoluta, uma vez que essas condições dependem dos modos com que as ações são postas em sequência.

> Ação curta ou ação longa, ação simples ou ação complexa, ação ordinária ou ação extraordinária [...], portanto, as observações críticas sobre a intencionalidade e o cálculo consciente valem para um tipo particular da ação, numa escala particular de ação, numa escala particular de construção de contextos de ação, mas não de maneira universal (LAHIRE, 2002a, p. 152-154).

80 – *A consciência não "controla" o desenlace das ações e nem os seus percursos da arte, por completo. Uma ação de julgar esteticamente, uma experiência / objeto artístico, pode se constituir por um emaranhado muito mais extenso, composto por referências e elementos da natureza / sociedade, impossíveis de se explicarem com exclusividade na consciência.*

Não deixa de ser justo admitir a relevância da consciência para demonstrar que muitas combinações entre ações conscientes e intencionais, em níveis distintos, são partes cruciais dos mundos da arte. Mas a consciência diz respeito apenas a uma das chaves para a compreensão do julgamento estético, cuja aplicação mais flexível e profundamente influenciada pelas contribuições de John Searle, conduz para um olhar

sobre as variabilidades dos julgamentos estéticos dos indivíduos. Uma vez que o debate entre Bourdieu e Searle descambou na questão mente-corpo, outras bases dão continuidade desse debate: se a teoria bourdieusiana montou bases para o julgamento estético na aplicação das noções de *hexis* corporal e seus desdobramentos em forma de *habitus*, partes fundamentais da teoria de Searle lançam contrapontos através das relações entre a consciência e o *Background*, não menos válidas para posições teóricas do julgamento estético.

4.4 O *habitus* em Pierre Bourdieu e o *Background* em John Searle

Quando publicou *A Construção da Realidade Social*, John Searle destacou que a noção de *Background* (fortemente usada em sua teoria) está relacionada com o pioneirismo de outros pensadores, como David Hume e Friedrich Nietzsche –, ainda que para Searle, aqueles autores estivessem mais preocupados com o debate em torno da cognição humana e de suas contingências. Em um segundo momento, Searle buscou nos escritos de Ludwig Wittgenstein outro recorte voltado para a explicação dos fenômenos sociais, e, finalmente, em um terceiro momento, chamou atenção para o conceito de *habitus*, presente na teoria de Pierre Bourdieu, por entender que os tratamentos bourdieusianos sobre diversos fenômenos da realidade poderiam dialogar com abordagens encontradas na noção de *Background* (SEARLE, 1997, p. 143).

A aproximação entre Bourdieu e Searle (ou seja, entre o *habitus* e o *Background*) deve ser feita sem perder de vista o fato de que, tanto um quanto outro possuem conceitos que lançam perspectivas divergentes a respeito da intencionalidade e ontologia do social (MARCOULATOS, 2003[43]). Além do mais, quando os modos de Bourdieu e Searle tratam seus respectivos, pode-se levantar exemplos e elucubrações ainda mais díspares. É claro que um passo não invalida o outro, pois admitir as diferenças entre o *habitus* e o *Background* não é o mesmo que abrir mão de discutir a validades de ambos, nem de imaginar suas possibilidades para o reforço de tópicos caros ao julgamento estético e à linguagem, sobretudo, aqueles mais situados em um debate mente-corpo.

[43] Vide também as seguintes palavras de Bourdieu: "Não podemos dar conta de todas as condutas duplas, sem duplicidade, da economia das trocas simbólicas, a não ser abandonando a teoria da ação como produto de uma consciência intencional, de um projeto explícito, de uma intenção explícita e orientada por um objetivo explicitamente colocado" (BOURDIEU, 2013c, p. 164).

Em Bourdieu, o *habitus* é o princípio gerador de "estratégias" e improvisações, que se não regulado de maneira inconsciente, se torna parcialmente controlado e disponível às práticas dos indivíduos e seus ajustes às estruturas dos campos (econômico, político, artístico, dentre outros). No *habitus*, aparece o infraconsciente, quando as disposições mais inconscientes estão diretamente ligadas a valores, símbolos e significados, objetivados na sociedade. Em suma, o *habitus* marca a existência de disposições duráveis e transponíveis que se atualizam mediante diversas situações da prática. Para ilustrar parte significativa dos efeitos sociais gerados pelo próprio *habitus*, Bourdieu ainda se interessou em pesquisar várias famílias, tomando-as como exemplos mais férteis de análise.

> Os filhos das famílias cultivadas que acompanham seus pais em visitas a museus ou exposições, acabam por lhes tomar de empréstimo sua disposição em relação a tal prática, até que possam adquirir eles mesmos a disposição para praticar que terá origem em uma prática arbitrária e, de início, arbitrariamente imposta. Basta substituir o museu pela igreja para depararmo-nos com a lei da transmissão tradicional das disposições, ou melhor, da reprodução do *habitus* (BOURDIEU, 2007b, p. 272).

Marcado por bases weberianas do poder tradicional, o *habitus* bourdieusiano se mostra inclinado a frisar o papel de uma família, uma escola e de outras formas mais imediatas e prováveis para a sociabilidade básica na educação estética dos indivíduos. Assim, o julgamento estético não se realiza mecanicamente por influências etárias, mas por fatores geracionais e que se revelam na familiarização de um indivíduo com repertórios artísticos. É possível que o indivíduo não se aproxime de certos campos da arte ou lugares por causa de sua idade biológica, mas em vez disso, que as formas pelas quais ele engendre suas disposições, preferências, gostos e práticas sobre determinadas obras de arte, em detrimento de outras, o direcionem para algum tipo de *idade social*.

Outro conceito como o de *geração*, presente em Bourdieu, também é indispensável para o entendimento do *habitus* e de suas relações mente-corpo, que nem sempre operam sob convergências entre os aspectos biológicos da idade de um indivíduo e as convenções socialmente estabelecidas para sua idade. Em tal explicação, Bourdieu deixou de lado suas próprias opiniões estéticas, a respeito de qual arte seria "superior" ou mais "madura" diante de outras para pesquisar como essas classificações de maturidade estética estão orientadas em um espaço social e relacionadas com um *habitus*.

No percurso antecipado por outros pensadores como Karl Marx e Max Weber, Bourdieu encontrou uma comprovação das forças sociais de reprodução, presentes nos objetos e recursos materiais, ao mesmo tempo em que percebeu os valores dos objetos artísticos, simbolicamente orientados e inculcados nas marcas do corpo e da crença dos indivíduos. A perspectiva bourdieusiana encontrou no conceito de *habitus*, uma prova das forças socialmente ajustadas e objetivadas através da formação do gosto, e mais especificamente, do gosto artístico. Por extensão, a teoria bourdieusiana apresentou diferentes *habiti* como prova da transcendência de intenções subjetivas e projetos de uma consciência individual e coletiva, pois além de marcados por uma história, os *habiti* geram práticas ajustadas às estruturas objetivamente combinadas. É aqui que sob níveis corpóreos e sociais, a historicidade do *habitus* acaba por ser determinada como um "porvir provável", de acordo com suas possibilidades de antecipar as coisas a partir de um *presente presumido no mundo*, "o único que ele sempre pode conhecer" (BOURDIEU, 2009a, p. 106).

Certa feita, Bourdieu chegou a declarar que a principal contribuição do conceito de *habitus* talvez estivesse em como ele apontou problemas e fez surgir desafios científicos. Mas além de o quão sua eficácia operacional abrange uma explicação satisfatória para as ciências sociais, o *habitus* é importante por considerar a relevância de fatores como o tempo e a linguagem, na formação do corpo do indivíduo, entendendo-os para além da simples representação de uma subjetividade. O conceito de *habitus* matiza os indivíduos em um mundo dos objetos que não se erguem subjetivamente para se desdobrarem em uma objetividade, já colocada e disponível no mundo. Pelo contrário, já existe uma dimensão objetiva construída pelos objetos e produtos de operações de objetivação, estruturadas e aplicadas por um *habitus*, e, por isso, "o *habitus* é uma metáfora do mundo dos objetos, que é ele mesmo um círculo infinito de metáforas que se afirmam mutuamente" (BOURDIEU, 2009a, p. 128). Com essas chaves, Bourdieu acena para o caráter relacional do mundo e da sua realidade (onde "o real é o relacional"), e repisa os efeitos da linguagem construída na relação com valores arbitrários da cultura (classificando, por exemplo, o que é belo ante o que é feio) embasa as disposições dos indivíduos e seus julgamentos estéticos.

É possível afirmar que mesmo os acidentes e as mudanças das ações, em suas contingências, formam uma espécie de "coerência" do *habitus*, pois quaisquer descompassos e gafes, produzidos pelos indivíduos, são reflexos das condições objetivas / valores simbólicos e suas distribuições no campo. De modo pertinente, a

visão de Bourdieu de que os valores estéticos são objetivamente reconhecidos e legitimados, no campo artístico e no de produção cultural, aparecem ligados à dialética entre a condição de classe e um *senso de classe*, por sua vez reconhecido como um tipo específico do senso prático.

Com estas posições, Bourdieu sustentou que o julgamento estético não deve ser entendido e nem apenas lido como um ato capaz de valorar e resumir a obra de arte a uma verdade ideal e absoluta, tampouco de resumir um subjetivismo de um mundo composto pela plena liberdade de criação ou recriação da obra de arte ao seu bel prazer (BOURDIEU, 1998, p. 229). O julgamento estético, mais especificamente quando tido como *hexis* corporal (com todas as suas bases conscientes e inconscientes), está relacionado a um mecanismo prático dos indivíduos, efetivado em relação com um *habitus*. Postos então estes tópicos elementares do *habitus* bourdieusiano, a teoria de Searle deve agora ser retomada, para discorrer sobre possibilidades em direção a um debate sobre o julgamento estético.

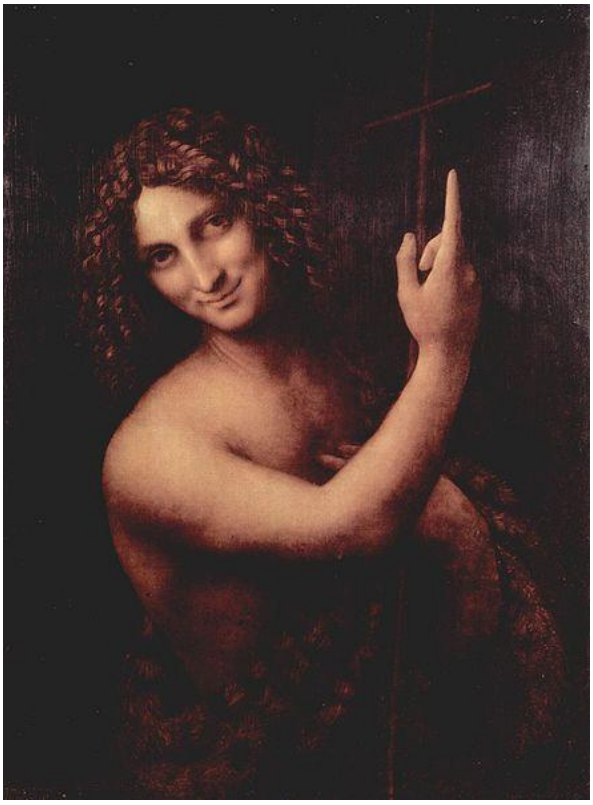
Searle contribui para aspectos convencionais e arbitrários das linguagens da arte, pois sua teoria se dirige para a internalidade da consciência, intencionalidade e pré-intencionalidade dos indivíduos, sem com isso, abrir mão da articulação entre o ser biológico e o ser social. A partir destas posições (e de maneira semelhante à teoria de Bourdieu) a emergência de linguagens aparece em Searle, marcada por convenções, arbitrários culturais e todo um conjunto de dispositivos para a representação pública e social, envolta por expectativas e pressões. Além do mais, "há um jeito certo e errado de falar em qualquer língua, mas a maneira como uma linguagem fixa a correção e o erro é convencional e, portanto, arbitrária" (SEARLE, 2012, p. 51).

Com a noção de *Background*, a ação do indivíduo julgar esteticamente a experiência artística, depreende conteúdos e estados especiais da intencionalidade. Um julgamento estético não pode se efetivar sem a presença do *Background*, a ponto de cada estado da intencionalidade possuir seus conteúdos específicos, como também esses mesmos estados só podem serem efetivados na relação com outros estados intencionais, presentes na sociedade. No entanto, é importante diferenciar que a noção de *Background* em Searle, não deve ser confundida e nem tomada como uma forma ou um tipo de intencionalidade, mas como uma pré-condição, um conjunto de capacidades mentais pré-intencionais e não-representacionais, para que futuras ações, dotadas de intencionalidades, sejam engendradas.

> Para que eu possa ter agora os estados Intencionais que tenho, preciso ter determinados tipos de saber prático (Know-how): preciso saber como as coisas são e preciso saber como fazer as coisas, mas esses tipos de "saber como" (Know-how) em questão, não são, nesses casos, formas de "saber que" (Know-what) (SEARLE, 2002, p. 198).

Para exemplificar pontos apresentados no modelo de Searle, rumo ao julgamento estético, gostaria de tratar um caso curioso vivenciado por mim. No primeiro contato que obtive com o *São João Batista*, de Leonardo Da Vinci, claramente reconheci aquela imagem como uma pintura. A partir disso, é possível afirmar que a minha atitude inicial em reconhecer aquele objeto *como* uma imagem / pintura, se fez diante de uma condição pré-intencional e vinculada ao meu *Background*. Em outros termos, os componentes envolvidos para que eu reconhecesse aquele objeto como pintura, estavam basicamente orientados pela subjetividade, descolada de elementos objetivos e necessários, para que eu lesse o quadro como uma representação artística. Porém, em um segundo momento dos estados da minha consciência, a pintura pôde me remeter a uma ideia de algo profano, carnal e bacante. Curiosamente, em um terceiro momento, quando pesquisei as condições e informações mais objetivas daquela imagem (a assinatura do artista, o movimento histórico e o título do trabalho), me vi traído pelo meu próprio *Background* (em Bourdieu isso seria visto como uma traição do *habitus*), ao descobrir que tal imagem em questão se endereçava a uma representação de um santo católico do *Cinquecento*, ou seja, uma representação posta em forma e no mínimo intrigante. Em termos searleanos, somente quando a pintura de Da Vinci se transferiu da minha capacidade pré-intencional, vindo a se tornar objeto da minha intencionalidade (e ajustada do mundo para a minha mente, bem como, direcionada da minha mente para o mundo), o meu julgamento estético pôde se efetivar com maior clareza (FIG. 14):

FIGURA 14 – São João Batista; por Leonardo da Vinci (1513).



Fonte: Leonardo Da Vinci – Complete Works[44]

No São João Batista, de Leonardo Da Vinci, há um exemplo de metáfora pouco gasta no mundo social, visto que o santo católico, posto em uma imagem praticamente dionisíaca e bem menos comum e conhecida do que a figura de outro personagem, como, por exemplo, o Demolidor, da Marvel Comics (um super-herói católico romano e curiosamente vestido com uma roupa de demônio). Em sua teoria, Searle demonstrou que, por se tratar literalmente de um "pano de fundo", os diferentes dados de um *Background* não apenas ajudam a entender caminhos para uma intencionalidade mais específica, como também frisam que um mesmo significado literal pode receber verdades diferentes.

Foi apresentado no capítulo 1 desta tese, como as metáforas são importantes para o julgamento estético. Agora, é possível notar que essas mesmas metáforas podem se combinar aos argumentos de Searle, quando os significados, dos objetos artísticos e da intencionalidade, conseguem andar juntos com fatores pragmáticos e situacionais da vida cotidiana. Nesse ponto, ainda que Searle tenha reconhecido mais o mérito de

[44] Disponível em: <http://www.leonardoda-vinci.org/St-John-the-Baptist-1513-16.html>. Acesso em: 19 abr 2016.

Donald Davidson (outro autor diretamente interessado nas metáforas e citado nesta tese), ao mesmo tempo, deve-se traçar distinções teóricas importantes, pois enquanto Davidson pode ser visto como um expoente do "empirismo resoluto", capaz de argumentar que sem a linguagem, o pensamento é impossível (SEARLE, 2012, p. 28), Searle se ocupa em ampliar sua concepção da linguagem para o plano de capacidades, antes de tudo, biológicas, cujos sentidos são postos na relação com elementos pré-intencionais, para os fundamentos da linguagem e de uma intencionalidade pré-linguística.

Apesar das divergências, os argumentos de Davidson são indispensáveis, ao mesmo tempo em que a teoria de Searle contribui com a noção de *Background* sobre a importância da elaboração das interpretações, não só sintáticas, como semânticas e ligadas, portanto, aos modos pelos quais a sentença é significada, contextual e situacional.

81 – *O julgamento estético envolve mecanismos da sintaxe e toma símbolos e mensagens linguísticos como objetos intencionais. Esse mesmo julgamento amplia as interpretações dos indivíduos, através de um Backround, isto é, uma rede de estados pré-intencionais, indispensável para operações semânticas e para situar / contextualizar etapas cruciais do julgamento estético*.

Esclarecendo ainda mais essas posições, Searle argumenta a respeito do *Backround*:

> Ora, o que venho chamando de Background na verdade é derivado de toda a congérie de relações que todo ser biológico-social guarda com o mundo à sua volta. Sem minha constituição biológica e sem o conjunto de relações sociais em que estou envolvido, não poderia ter o Background que tenho. Mas todas essas relações biológicas, sociais e físicas, todos esses envolvimentos, só são relevantes para a produção do Background em virtude dos efeitos que tem sobre mim, especificamente os efeitos que tem sobre o meu cérebro-mente (SEARLE, 2002, p. 214).

Aqui é interessante perceber como o emprego de uma palavra como "bela", pode grassar diversos entendimentos na arte, conforme situações diferentes, além de o significado daquela palavra não se encerrar em si mesmo, mas se articular com ambientes e sentenças, necessários para o julgamento exitoso. Essas constatações não deixam de dar razão, em parte, a Bourdieu, na medida em que sua teoria percebeu as palavras movidas no julgamento como bases para valores e mecanismos de

desigualdade social. No entanto, outra parte da questão deve interrogar "até que ponto" os termos do julgamento são marcados por um tipo de distinção e economia das trocas linguísticas. Enquanto o *habitus* bourdieusiano admitiu a existência de "estratégias inconscientes", nas práticas dos indivíduos (vista muito mais por meio de um corpo socializado e, portanto, incorporadas), o *Background* searleano auxilia o entendimento de que as condições pré-intencionais para o julgamento estético, não estão simplesmente "na periferia" da intencionalidade dos indivíduos, mas vinculadas a um corpo mais dependente de fatores mentais na orientação da mente do indivíduo e seus diversos modos de acessos à ação, percepção, memória, bem como experiências com a arte.

Tanto o *habitus* quanto o *background* apresentam grandes dificuldades em serem comprovados –, algo senão francamente, ao menos tacitamente reconhecido por Bourdieu e por Searle. Tanto o *habitus*, quanto o *Background* tratam os indivíduos a partir de uma história biológica e um corpo socializado, ainda que sob ênfases diferentes a respeito da questão *mente-corpo*. Mas há também um desafio em demonstrar o *habitus* e o *background* que se intensifica quando se considera a sua dificuldade de uma comprovação propriamente material. Dentro disso, tanto o *habitus* quanto o *Background* podem sofrer acusações de funcionarem como uma "mão-invisível", ou por se tratarem de "forças ocultas". Mas, ao mesmo tempo, o *Background* de Searle escapa melhor desses ataques, do que o *habitus* de Bourdieu, uma vez que o primeiro ainda consegue lastrear sua teoria nas implicações neurológicas e neurocientíficas, ao contrário do conceito de Bourdieu, que recorre a uma ideia do infraconsciente e do corpo socializado.

Pode-se constatar que em Bourdieu e Searle, a linguagem social é capaz de tornar a sociedade humana fundamentalmente linguística, ainda que para ambos os autores, esse argumento não baste por si, uma vez que a linguagem ordinária e as próprias linguagens da arte estão imersas no conjunto mais específico de relações sociais, ou seja, com outras pessoas, objetos naturais, artificiais, matizados pelas suas possibilidades de engendramento de ações, posturas, práticas e hábitos.

Diante de várias críticas que lhes foram infligidas, é interessante ver que embora Bourdieu e Searle, apresentem problemas de comprovação material sobre os seus conceitos de *habitus* e *Background*, a metáfora de *jogo* pode ajudar na compreensão de boa parte das explicações em torno da questão mente-corpo. Ao mesmo tempo, é preciso entender a incidência do *habitus* ou do *background* mais do que um "jogo", ou como as "regras" de um jogo. As condições de embasamento construídas na prática (e,

portanto, dentro do próprio jogo) é que devem ser enfatizadas para se compreender os indivíduos e o desempenho de suas ações / práticas. Em Bourdieu, por exemplo, verifica-se a seguinte proposta:

> O melhor exemplo de disposição é, sem dúvida, o sentido do jogo: o jogador, tendo interiorizado profundamente as regularidades de um jogo, faz o que faz no momento em que é preciso fazê-lo, sem ter a necessidade de colocar explicitamente como finalidade o que deve fazer. Ele não tem a necessidade de saber conscientemente o que faz para fazê-lo, e menos ainda de se perguntar explicitamente (a não ser em algumas situações críticas) o que os outros podem fazer em resposta, como faz crer a visão do jogo de xadrez ou de bridge que alguns economistas (especialmente quando aderem à teoria dos jogos) atribuem aos agentes (BOURDIEU, 2013c, p. 164).

Ao passo que em Searle, são postos os seguintes argumentos:

> [...] assim como as regras de um jogo permitem a execução de certos movimentos, o Background nos capacita a ter formas particulares de Intencionalidade. [...] O Background, repetindo, não é um conjunto de representações, mas, tal como a estrutura do jogo ou das Constituição, proporciona não obstante um conjunto de condições capacitantes [...]. Na concepção que estou apresentando, é, antes, o conjunto de práticas, habilidades, hábitos e atitudes que permitem que os estados Intencionais funcionem nas diversas maneiras que funcionam e é nesse sentido que o Background funciona causalmente, ao fornecer um conjunto de condições capacitantes para a operação dos estados Intencionais (SEARLE, 2002, p. 219-220).

Um debate voltado para o *habitus* e o *Background* é útil na explicação do julgamento estético, pois o fato de a estética não se fazer presente apenas pela metafísica, mas por recorrer a dispositivos linguísticos, biológicos e sociais, além de criar parte importante de suas bases para os indivíduos julgarem os objetos artísticos, reforça a necessidade de ajustar os atores sociais e suas condições de mente-corpo, para o entendimento das experiências e objetos artísticos. Dito isso, a posição de Searle deve ser retomada em suas condições de não se satisfazerem apenas pela intencionalidade e pela consciência, mas se combinarem com outros aspectos pré-intencionais, como a noção de *Background* sinaliza.

Um dos avanços de Searle aparece em sua maneira de oferecer bases para se pensar os efeitos da linguagem na sociedade e para investigar, por exemplo, “o que é a linguagem”, além de analisar como esta se torna parte constitutiva da própria sociedade. Com esse tipo de crítica, Searle divergiu de autores como Bourdieu, Foucault e Habermas, ao considerar que eles teriam dispensado uma etapa fundamental para o entendimento da linguagem e suas relações com a consciência, relações estas que

seriam necessárias para questionarmos como as ferramentas linguístico-biológico-sociais se constroem e dão vazão para a orientação das práticas e avaliações que os indivíduos desempenham sobre os objetos intencionais (SEARLE, 2012, p. 21).

82 – *Searle estimula futuras análises que considerem a arte e o julgamento estético sob relações entre a consciência, a intencionalidade e condições pré-intencionais. Isso é importante por demonstrar que mesmo quando os indivíduos deixam de nomear experiências estéticas, a partir de linguagens e valores análogos à arte, não se invalida a existência de condições pré-intencionais e a presença da consciência estética para as bases dos seus julgamentos.*

Além disso, tanto o *habitus*, em Bourdieu, quanto o *Background*, em Searle, trazem importantes aspectos em comum em torno da *segurança ontológica*, dos indivíduos e seus julgamentos estéticos, na arte. Aqui, o conceito de *segurança ontológica* se baseia em pressupostos análogos aos de Anthony Giddens, a partir dos quais, a existência de sentimentos de segurança no mundo ordinário auxilia a estabilidade das sensações de fidedignidade das pessoas e das coisas.

84 – *A arte não está livre de seguranças ontológicas por causa da inércia do habitus. Na realidade, os indivíduos articulam com redes de estados pré-intencionais, um Background, para a preparação de suas experiências e intepretações, quando ajustam suas consciências para o julgamento estético. Consequentemente, a consciência e suas conexões mente-corpo, se orientam com a segurança ontológica que está profundamente vinculada ao sentido de confiança dos indivíduos, depositada no curso de suas ações, dentro de um mundo-objeto.*

O curso do dia-a-dia e os seus sentidos interpretativos, se movem em conexão com determinadas situações sociais. Por isso, é preciso considerar que as relações entre as linguagens da arte e os julgamentos estéticos dentro de um esquema que abranja a segurança ontológica, o que pode ser combinado com o *Background*.

85 – *Enquanto Anthony Giddens considera a segurança ontológica um fenômeno emocional, ao invés de cognitivo (a ponto de enraizá-lo no inconsciente), Searle é importante com sua explicação mais enfática a respeito da consciência, para*

argumentar que a segurança ontológica também se baseia nas condições pré-intencionais do Background.

Os indivíduos podem dispor de bases mais seguras para julgar o objeto artístico, não porque o inconsciente se sobrepõe às ações, mas porque os indivíduos recorrem a uma rede de estados pré-intencionais, estabelecida, biológica, social e culturalmente, no meio dos mundos da arte. Ampliando as questões a respeito disso, a preferência metodológica pela noção de *hábito* (ao invés da de *habitus*), ajuda a entender a importância conceitual alternativa como um sinal de sua eficácia para se combinar, mais rica e flexivelmente, com o conceito de *Background*.

As práticas dos indivíduos não são redutíveis a "disposições duráveis e transponíveis", assim como profundamente corpóreas e infraconscientes, como sustentou Bourdieu. Para demonstrar esse tipo de argumentação, a sociologia bourdieusiana conduz para uma noção de *habitus*, sob a afirmação de que as ações humanas devem ser descritas diferentemente de explicações intencionais e, portanto, por "disposições adquiridas que fazem com que a ação possa e deva ser interpretada como orientada em direção a tal ou qual fim, sem que se possa, entretanto, dizer que ela tenha por princípio a busca consciente desse objetivo" (BOURDIEU, 2013c, p. 164).

86 – *O julgamento estético na arte, quando posto no modelo menos estruturista, para explicar os indivíduos, lida com aspectos pré-intencionais, acoplados com o ajuste das mentes individuais e seus direcionamentos para um mundo, físico, social e cultural.*

Ao situar os indivíduos sobre esses feixes, é possível entrar em mundos como os da arte, passíveis de mais variabilidades, conforme diferentes situações e contextos de ação. Além disso, uma teoria acerca do julgamento estético na arte, a articulação entre uma noção de *Background* (sensível às influências conscientes, pré-intencionais e intencionais, nas ações dos indivíduos) pode operar levando em conta o papel dos hábitos cotidianos e variáveis que se apresentam nas ações dos indivíduos, em suas diferentes histórias e apreensões das experiências.

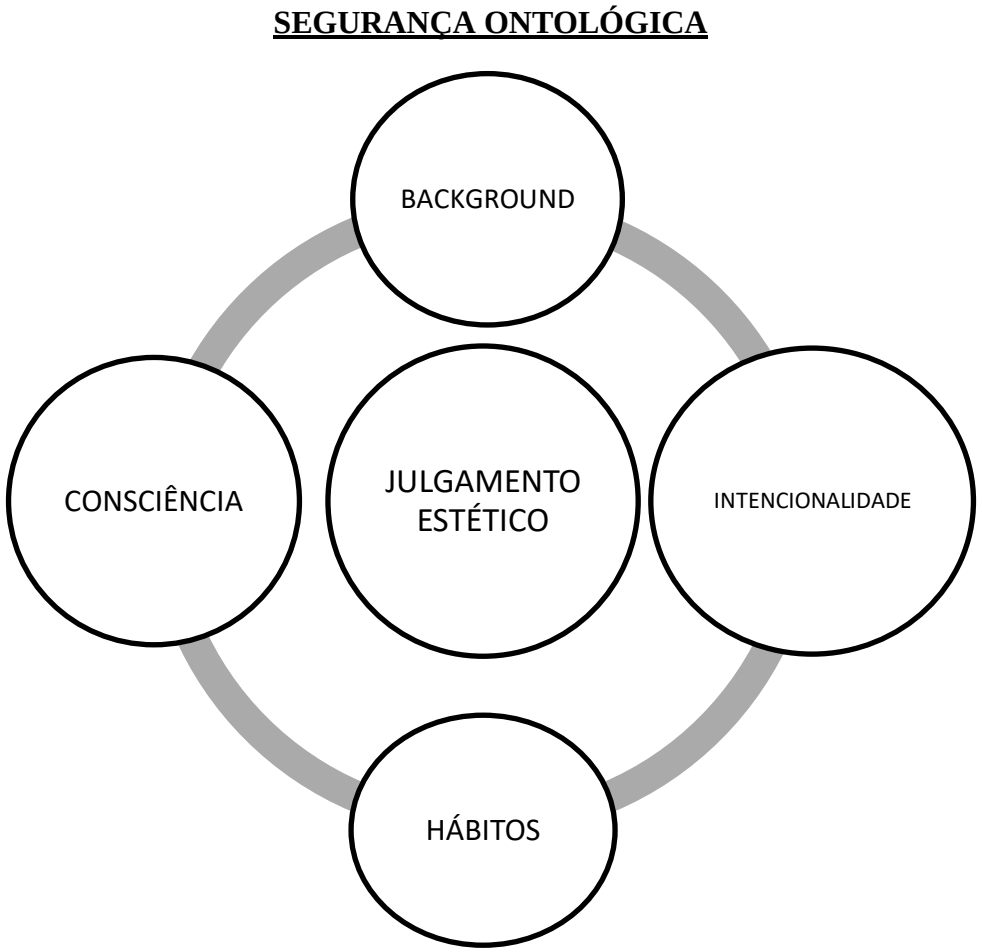
87 – *A relação entre os hábitos e o Background* (influenciado pela teoria de John Searle) *é mais flexível para o entendimento dos aspetos internos do julgamento estético. Não apenas, a articulação entre hábitos e Background, reforça parte do que Anthony*

Giddens certa vez chamou de "agir-como-de-hábito", uma postura da ação indispensável para boa parte da estabilização da confiança e segurança ontológica no mundo.

> A segurança ontológica e a rotina estão intimamente vinculadas, através da influência difusa do hábito [...]. A previsibilidade das rotinas (aparentemente) sem importância da vida cotidiana está profundamente envolvida com um sentimento de segurança psicológica. Quando tais rotinas sofrem alteração – por quaisquer razões – a ansiedade transborda, e mesmo aspectos muito firmemente alicerçados da personalidade do indivíduo podem ser afetados e alterados (GIDDENS, 1991, p. 100-101).

O argumento de Giddens revela que não se pode entender a mecânica da personalidade de maneira separada das rotinas presentes no dia-a-dia, através das quais o corpo passa e os indivíduos produzem. Mesmo quando muitos dos hábitos e suas potencialidades para as ações, servem como marcas importantes para a vida cotidiana, todas as rotinas são, ao mesmo tempo, contingentes e de cumprimentos fragilmente potenciais (GIDDENS, 1993, p. 6). Além da *segurança ontológica* e da *confiança*, outro conceito, o de *rotinização*, auxilia na admissão de algo maior do que uma consciência biológica, portanto, uma *consciência prática*, cuja montagem ocorre nas rotinas dos indivíduos (em suas personalidades, movimentações e reproduções ordinárias) que reflexivamente também se constituem nas relações com outras pessoas e objetos (GIDDENS, 1986, p. 60). Em meio a todas essas tensões, as bases pré-intencionais do *Background*, fornecidas por Searle, se articulam plasticamente com outros recursos, tais como consciência, intencionalidade, hábitos, além do fato de que todos eles matizam uma parte importante do julgamento estético dos indivíduos (FIG. 16):

FIGURA 15 – Componentes da consciência para um julgamento estético



Fonte: Autoria própria

Apresentada a junção dos componentes para a segurança ontológica no julgamento estético, é fundamental entender que, as tensões entre mente e corpo, se equilibram na combinação entre: (1) *consciência*; (2) *Background*; (3) *intencionalidade*; (4) *hábitos*. Agora, resta esmiuçar componente maior (e não menos complexo) para se entender parte de outras etapas internas do julgamento estético: a noção de racionalidade.

4.5 Condições da racionalidade para o julgamento estético

"Minha timidez é tão forte que realmente me causa uma dor no estômago, pois preciso subir ao palco aparentando ter uma segurança que não tenho. Mas saio para cantar e não olho o rosto das pessoas... Olho pra baixo até ficar tranquila e começo a me concentrar nas pessoas. E não sei qual é o mistério, se é minha voz, meu rosto, ou acreditar naquilo que estou cantando, pois eu realmente sinto a energia das pessoas".

(Mercedes Sosa)

O debate sobre a racionalidade é complexo e diversificado, bem como seus caminhos podem diferir consideravelmente quanto ao enfoque e posições teórico-metodológicas. Um autor como Pierre Bourdieu insistiu, por exemplo, que os agentes sociais podem ter condutas razoáveis sem serem racionais (BOURDIEU, 2013c, p. 138), e:

> Dito de outra forma, por não reconhecer nenhuma outra força de ação, além da ação racional ou da reação mecânica, impede-se de compreender a lógica de todas as ações que são razoáveis sem ser o produto de plano razoável; habitadas por uma espécie de finalidade objetiva sem serem conscientemente organizadas em relação a um fim explicitamente constituído; inteligíveis e coerentes sem serem originárias de uma intenção de coerência e de uma decisão deliberada; ajustadas ao futuro sem ser o produto de um projeto ou de um plano (BOURDIEU, 2009a, p. 84-85).

As ressalvas de Bourdieu são, no mínimo, complicadoras para uma parcela das alternativas fornecidas por esta tese. De antemão, é possível ver como as passagens acima, lançadas bloqueiam uma série de desdobramentos a respeito da relação entre consciência e intencionalidade, como também esbarram em discussões a respeito da racionalidade e outros mecanismos mais específicos. Bourdieu considerou que as pessoas não agem "sem sentido", porque estão orientadas por um *habitus*, disposições e possibilidades de inculcação, engendramento e corporeidade. Com isso, a teoria bourdieusiana lutou para não reduzir o modo de ver os indivíduos sobre uma lógica economicista, ao atacar, em vários momentos, a

ideia de que as decisões racionais garantiriam a busca por vantagens sociais, e que elas seriam as melhores respostas para tratar das ações dos indivíduos e das instituições.

Na teoria bourdieusiana, "as condições do cálculo racional nunca são praticamente dadas na prática" (BOURDIEU apud LAHIRE, 2002a, p. 146), além da *praxiologia* de Bourdieu se construir como recusa à teoria do ator racional (TAR) que restringisse as relações sociais a partir do cálculo e calculismo individual. Mas apesar do interesse em Bourdieu rechaçar algumas correntes da TAR, os escritos não anulam outras possibilidades de estabelecer pontes entre suas abordagens sociológicas e a de vários economistas interessados na racionalidade, haja vista a fórmula geral *interesses + relações sociais = análise adequada do fenômeno econômico*, pode comprovar muito bem esses tipos de possibilidades (SWEDBERG, 2009, p. 243).

Também é possível considerar que as críticas de Bourdieu foram endereçadas a uma teoria do ator racional ligada a autores como Peter Blau e George C. Homans (COLEMAN; FARRARO, 1992, p. xvi), o que não dá conta da teoria do ator racional, algo muito maior do que as correntes atacadas por Bourdieu. Por isso, é importante reconhecer, outra perspectiva mais preocupada em analisar a estrutura da ação racional, a partir de aproximações com o programa do individualismo metodológico (STINCHCOMBE, 1986, p. 2), embora confrontada, em certos momentos, pelos escritos de Bourdieu, traz pontos indispensáveis, através de James Coleman, em torno de um debate sobre um tema como o interesse (SWEDBERG, 2005, p. 50), tema não menos comum à sociologia e à economia.

É importante frisar que "Coleman optou pelo individualismo metodológico. Para ele, explicar um fenômeno coletivo diretamente por outro fenômeno coletivo deixaria como pressuposto muito do que deveria ser problematizado" (AQUINO, 2000, p. 19). A abordagem de Coleman também abriu algumas portas, ao reconhecer que nem sempre as explicações em um nível micro são satisfatórias, pois, às vezes é preciso realizar um jogo de escalas e partir de níveis micro para outros, macrossociais, e voltar do macro para o microssocial, e finalmente, admitir a existência de um capital social imerso nas tensões e corrosões das instituições sociais (COLEMAN, 1991, p. 13).

Transferindo esse debate para o julgamento estético, pode-se notar o tom ferino da teoria bourdieusiana diante de algumas vertentes da TAR que enquadrassem a arte sobre estritas vantagens econômicas e monetárias, a ponto de o julgamento sobre as obras artísticas servir como mero recurso para intenções calculadas pelos indivíduos mais estimulados em uma busca por vantagens, na sociedade. A teoria bourdieusiana ainda critica a concepção que

tome os trabalhos artísticos sob a noção de simples recursos para a manutenção de ações vantajosas em um meio sociohistórico e economicista:

> Com efeito, Pierre Bourdieu construiu em grande parte a sua teoria da prática e seu conceito de *habitus* contra as teorias intelectualistas da prática, isto é, contra a ideia de uma prática orientada racionalmente, intencionalmente, voluntariamente para fins explícitos, contra a ideia de uma reflexividade, de uma consciência consciente e sistemática e calculadora. A relação prática com a prática é, assim, definida como uma compreensão imediata, cega a si mesma (uma douta ignorância), uma consciência não consciente, sem conceito, pré-reflexiva, parcial (versus exaustiva e sistemática), vaga, não intencional e iniciada na urgência da ação (LAHIRE, 2002a, p. 144).

Segundo os escritos bourdieusianos, um dos maiores equívocos, presentes em autores ligados à racionalidade, está em eles conferirem à razão a maior centralidade dos investimentos individuais. Esta crítica de Bourdieu é endereçada, sobretudo a Jon Elster, ao mesmo tempo em que a sociologia bourdieusiana busca amparo no pensamento de Blaise Pascal, para rebater algumas bases da TAR. Na senda pascaliana, Bourdieu encontra analogias, por exemplo, na explicação de que mesmo as razões para crer em Deus, podem até serem entendidas como investimentos finitos, porém que não dependem de decisões racionais, uma vez que seus benefícios seriam infinitos, quiçá intangíveis:

> O fato é que não se pode conduzir racionalmente o projeto de fundar a crença em uma decisão racional sem ser levado a pedir à razão que colabore com sua própria destruição na crença, essa "condenação da razão" supremamente "conforme à razão": para passar a decisão de crer, que a razão pode suscitar, à *crença durável*, ou seja, capaz de superar as intermitências da consciência e da vontade, se é obrigado a invocar outros poderes diferentes dos da razão; isso porque a razão, que se quer crer que é capaz de conduzir à decisão de crer, não pode de forma alguma manter duravelmente a crença (BOURDIEU 2009a, p. 81).

Em outras palavras, o indivíduo é capaz de julgar e crer, depositando suas esperanças em forças para além do seu controle, e, por consequência, a razão, além de insuficiente, pode ser suprimida por outras condições mais duráveis (por exemplo, a própria fé e o juízo divino).

Não bastassem tamanhas digressões, Bourdieu enfatizou o papel do *habitus* como exemplo maiúsculo a respeito da compreensão de processos menos dependentes da consciência e da razão. Neste ínterim, se o gesto de julgar se faz crucial para o estabelecimento das práticas dos indivíduos, os escritos bourdieusianos foram além ao reclamarem o impacto que a força social da crença gera ao escapar continuamente. A crença, aliás, não é simples em si mesma, uma vez que é *crença do hábito*. Portanto, o fideísmo de Pascal, quando reajustado pela teoria de Bourdieu, se torna algo além de uma fé qualquer,

portanto, uma fé que difere da *prova*, uma vez que esta é humana, enquanto a fé é um dom divino.

Por isso, entre o *Justus ex fide vivit* (essa fé que Deus põe no coração do ser humano) e *fides ex auditu* (a fé que está no coração, cuja prova é sempre o instrumento), se encontram bases centrais para o julgamento (PASCAL, 2001, p. 196), onde o gesto de crer (e aqui podemos ampliar "o crer para julgar") deve ser interpretado como algo mais do que representações lógicas, escolásticas e cálculos racionais. Esses elementos da fé, capazes de denegar uma necessidade imediata da razão e das benesses economicamente calculadas, ainda exemplificam como o corpo pode recorrer a "razões que a própria razão desconhece".

No ajuste Pascal-Bourdieu, tal qual na religião, na arte e na estética, às vezes basta apenas ver uma vez para se crer de modo autômato. Assim, em vez da sujeição pela razão (e mesmo da sujeição pela racionalidade) a questão principal, segundo Bourdieu, "é saber quem é legítimo para julgar e quem será juiz da legitimidade dos juízes" (2004a, p. 63), pois só dessa maneira, tanto os juízes quanto os juízos, não precisam vir à tona e nem se tornarem, a todo instante, projetos de uma consciência reflexiva para que se julgue as coisas da arte.

88 – *Se o juiz não precisa vir à tona como uma representação à razão e à consciência, precisa, porém, lastrear as disposições para o indivíduo crer sem ver*.

A sociologia de Bourdieu estende suas críticas a TAR, ao acusá-la de cair em um tipo de "ultrassubjetivismo finalista da consciência" (BOURDIEU, 2009a, p. 77), onde as ações dos indivíduos seriam balizadas pela constância e continuidade, do mundo e das coisas, ensimesmados nas decisões individuais e em suas autossuficiências, e, portanto, em um problema que esqueceria o papel crucial que a inércia possui na sociedade, além de suas condições para a produção e reprodução de seus valores e tensões. Ao argumentar dessa forma, Bourdieu não apenas acusou a TAR, mas um tipo de modelo analítico considerado excessivamente inclinado pelas questões da racionalidade e que, segundo a teoria bourdieusiana, tomou a razão como princípio-mor das práticas dos indivíduos.

Como solução, Bourdieu destacou que se a TAR não está inclinada pela concepção de ator, cujos atos resultariam do propósito economicista, ainda assim, tal teoria está mais interessada em pautar o ator e seus aspectos intencionais, por meio da consciência e por um movimento que conduz à interpretação da sociedade estritamente racional. Em vez disso, Bourdieu defendeu a necessidade de se reconhecer uma *economia das práticas*, ou seja, "uma razão imanente às práticas que não encontra sua 'origem' nem nas 'decisões' da razão como

cálculo consciente nem nas determinações de mecanismos exteriores e superiores aos agentes" (BOURDIEU, 2009a, p. 84).

Agora, surge um ponto indispensável para esta tese: não adotar piamente as críticas lançadas por Bourdieu, mas equilibrar os seus comentários com outras afirmações contidas em certos autores vinculados à questão da racionalidade, além de extrair partes dessas contribuições para a teoria do julgamento estético, na arte e seus desdobramentos no quesito mente-corpo. Para tanto, na abordagem de Jon Elster é possível por notar de que muitas razões podem se articular com preferências e crenças, ao mesmo tempo em que a teoria elsteriana nem sempre supõe que os atores sociais (vistos também como animais racionais) têm razões orientadas na forma de preferências e crenças, a todo instante. Na realidade, reduzir os indivíduos, à razão e aos efeitos constantes de alguma racionalidade, consiste no erro vulgar, tanto da ontologia, como da própria metodologia das ciências sociais, mesmo que individualista.

O fato de alguém ser racional não significa o mesmo que agir em *conformidade com a razão*, pois nem sempre o indivíduo se mostra mais preocupado em cuidar dos seus interesses do que o de outras pessoas. Ainda que as ações se expliquem de acordo com as preferências dos indivíduos, elas podem ser explicadas por outras motivações que devem ser pesquisadas (ELSTER apud EARLE, 2013, p. 301). Em estudos da economia, por exemplo, é possível identificar e comprovar, como grupos pequenos "podem obter uma determinada quantidade de um benefício coletivo através da ação voluntária e racional de um ou mais de seus membros. Nisso eles se diferenciam dos grupos realmente grandes" (OLSON, 2015, p. 44). Além do mais, em níveis individuais, a arte pode se tornar um dos lugares mais complexos, em termos de benefícios, uma vez que é possível encontrar exemplos de ações racionais que não dependam de qualquer projeto aristotélico, tampouco iluminista, onde o que é racional estaria à mercê da razão (EARLE, 2013, p. 295-305).

89 – *Ligar os julgamentos estéticos a razões, não é o mesmo que sumbmetê-los aos interesses do indivíduo diante de outros atores sociais, experiências e objetos estéticos*.

Ao contrário do que parece, a razão não é tão superdimensionada em um autor do individualismo metodológico como Elster, da mesma maneira que Bourdieu exagera ao ter interpretado o lugar que o interesse ocupa em várias perspectivas da TAR. Pelo contrário, existem textos de Elster, onde é possível encontrar o argumento de que a ignorância é às vezes capaz de gerar muito mais confianças do que o conhecimento, para as tomadas de decisões

dos indivíduos. Além disso, é possível falar, inclusive, em "ignorância necessária", embora, ao apontar esse tipo de expressão, Elster não abra mão em ver exemplos de hiperracionalidade como igualmente constitutivos da vida social, vide a existência de situações nas quais um indivíduo pode apreciar a obra de arte de maneira excessivamente técnica, e por isso privar parte de sua própria fruição estética. Da mesma maneira, é de se pensar, até que ponto o excesso de racionalidade, para alguém julgar o trabalho artístico, é mais viável do que ignorar uma série de convenções mais técnicas para decidir o que pensar sobre aquilo que se viu, ouviu, sentiu e tocou.

No lugar de considerar a racionalidade mais intensamente, a teoria de Bourdieu optou por tratar as dimensões infraconscientes e seus engendramentos nas disposições e, portanto, no *habitus*, para movimentar uma discussão sobre os julgamentos estéticos. Feito isso, Bourdieu insistiu em ver que a "evolução" e complexidade maior, em um campo de produção cultural, ocorre sob a condição acentuada de autonomia na arte, e que instaura estados reflexivos dos agentes, seja mediante um movimento crítico sobre os pressupostos artísticos e seus valores em questão, seja pelas práticas dispostas e reguladas na sociedade (BOURDIEU, 1998, p. 398). Ao reconhecer a reflexividade dos indivíduos para uma relação com a estética, Bourdieu não aderiu a uma explicação sociológica sobre os detalhes de vários estados reflexivos dos agentes, pois para ele, tal explicação seria problemática, sobretudo, quando a sua perspectiva sociológica relembra como o forte papel que o inconsciente e suas formas de objetivação podem lançar na sociedade e na própria estética:

> No intuito de liberar o pensamento, não é possível contentar-se com esse retorno sobre si do pensamento pensante que em geral se associa à ideia de reflexividade; e apenas a ilusão da onipotência do pensamento pode fazer crer que a dúvida mais radical seja capaz de colocar em suspenso os pressupostos, ligados às nossas diferentes filiações, dependências e implicações, que mobilizamos em nossos pensamentos. O inconsciente é a história – a história coletiva que produziu nossas categorias de pensamento, e a história individual por meio da qual elas nos foram inculcadas (BOURDIEU, 2001, p. 19).

Em suma, assim como a reflexividade não resume o julgamento estético, o esforço de Bourdieu em travar o debate sobre a racionalidade e torná-la secundária, para os julgamentos estéticos, ronda os seus escritos mais interessados em propor a força do *habitus* como a principal condição para uma atitude estética. Porém, é preciso se perguntar qual teoria do ator racional / visão de racionalidade, Bourdieu realmente se interessou em criticar. Ao fazer esse tipo de indagação, deve-se perceber que os ataques bourdieusianos se concentraram bem mais na visão da racionalidade utilitarista e de seus modelos economicistas (voltados em descrever

as práticas dos atores a partir de vantagens na sociedade) e que culminam em um movimento que além de incompleto, pode ser interpretado como injusto. Ao fazê-lo, Bourdieu não só deixou de lado, mas foi pouco franco com outras perspectivas mais sofisticadas e interessadas em discutir questões da racionalidade e que podem nutrir, de maneira proveitosa, um debate sobre o julgamento estético. Algumas dessas perspectivas sobre a racionalidade podem ser identificadas, inclusive, nos individualismos metodológicos de Jon Elster e Raymond Boudon.

Ao considerar a racionalidade como um de seus maiores interesses, Raymond Boudon aponta o mérito da sociologia da ação, interessada em compreender não apenas as razões, mas quais as *razões válidas* e que se tornam passíveis de engendramento pelos atores, assumidas na sociedade. A despeito da inevitável redução feita por Bourdieu (e partindo de outras discussões mais filiadas a pensadores como Vilfredo Pareto, Max Weber e Karl Popper), Boudon articula a racionalidade de um modo mais amplo e abrangente dos das racionalidades filosófica e econômica. Ao afirmar que os atores sociais são racionais, Boudon não quer dizer com isso que o *homem / ser humano* seja igualmente racional. Diferentemente, o que se entende por *homem* diz respeito a uma categoria filosófica, subjetiva e potencialmente mais descolada de uma realidade social racional, e assim, existem razões que ao serem tomadas para justificar e embasar as ações dos indivíduos, não são encontradas, de modo exclusivo, na sociologia, mas na própria vida cotidiana, conforme explicações que os indivíduos buscam para agir. Portanto, não se deve ignorar que Boudon enxergou na sociologia, a possibilidade de manipular e lidar com mais tipos de racionalidades dos que se apresentam na economia, mas nem por isso, a sociologia precisa ignorar as contribuições da ciência econômica para pensar os problemas da estética (BOUDON, 1995, p. 45). Não somente, assumir essas contribuições não é tornar esta tese utilitarista, tampouco filiá-la a uma perspectiva da TAR, acusada por Bourdieu de exagero em torno do papel da razão e do interesse no julgamento dos indivíduos.

90 – *O fato de alguém julgar esteticamente algo é legítimo quando se identifica um conjunto de razões válidas para isso.*

Assim, "o postulado da racionalidade é um princípio metodológico e não uma afirmação ontológica" (BOUDON, 1995, p. 41), principalmente quando se considera as formas de analisar as ações racionais como mais complexas do que as criticadas pelos escritos de Bourdieu. De acordo com Boudon, é justo considerar racional todo comportamento Y, a

partir do qual, seja possível afirmar que X agiu porque tinha razões válidas para fazer Y. Então, há um escopo mais plástico para se analisar a racionalidade e levantar várias razões para o julgamento estético, a ponto de o próprio modelo de Boudon oferecer mecanismos para o entendimento de várias racionalidades, classificadas como, *utilitária*, *teleológica*, *axiológica*, *tradicional*, *cognitiva*, dentre outras. A partir disso, existem diferentes razões, disposta em motivos como:

> 1 – porque Y correspondia aos interesses (ou às preferências) de X;
> 2 – porque Y constituía o melhor meio de X atingir o objetivo a que se havia proposto;
> 3 – porque Y decorria do princípio normativo Z; X acreditava em Z, e tinha razões válidas para tal;
> 4 – porque X sempre tinha feito Y e não tinha qualquer razão para questionar essa prática;
> 5 – porque Y decorria da teoria Z; X acreditava em Z e tinha razões válidas para tal, etc. (BOUDON, 1995, p. 44).

Na racionalidade, é preciso reconhecer diversas chaves-analíticas interessantes para a sociologia explicá-la, de tal maneira, que os exemplos traçados por Boudon, são decisivos para mais reflexões em torno do julgamento estético. Some-se a isso que os ataques lançados de Bourdieu à TAR, fazem parte de uma preocupação maior em acusar a racionalidade utilitarista, pela qual os indivíduos agiriam movidos pelo interesse, quando é sabido que as racionalidades podem se desdobrar em possibilidades muito mais complexas e menos reducionistas do que isso.

91 – *O julgamento estético é uma ação racional, por exemplo, quando além da sua dimensão restrita, se baseia em razões objetivamente orientadas, por referências do mundo físico e biológico.*

Imagine que um indivíduo está sozinho, na sala de um museu, mas decide sair de lá porque sente frio ou porque a claridade das lâmpadas está muito forte. Com isso, se tem um exemplo análogo à racionalidade e que não é satisfatoriamente explicado pela teoria bourdieusiana, visto que, o ato da saída do indivíduo, da sala do museu, seria reduzido ao problema do *habitus* daquele indivíduo, ou ao fato de sua *hexis* corporal não estar bem adaptada para a ambiência do museu. Portanto, o modelo bourdieusiano não adentraria nas *caixas-pretas* de uma explicação racional e nem entenderia os mecanismos de uma ação individual, como a de um julgamento estético *ad hoc*.

92 – *Existem decisões racionais marcadas pela teleologia, na maneira de considerar a racionalidade, e não por uma deontologia. Por extensão, não existe uma concepção ética capaz de afirmar, de maneira geral, o que deve ou não ser racional, na verdade, pesquisar como funciona, sociologicamente, a racionalidade e quais suas conexões com o julgamento estético.*

Dentro do quadro das racionalidades, Boudon considera a validade de Karl Popper em situar como racionais, os comportamentos que se apoiem em razões, sejam elas de quaisquer naturezas. Em outras palavras, se o indivíduo apresenta razões para tomar certa atitude, suas ações podem ser qualificadas como racionais, até mesmo em circunstâncias eticamente absurdas mesmo consideradas como fanáticas e loucas. Em termos da experiência estética, Adolf Hitler tinha razões para estimular o uso da música de Richard Wagner como propaganda da Alemanha nazista, e para tanto estava minimamente convencido da superioridade ariana (por mais terrível que isso seja), então, é possível considerar a ação de Hitler como racional, uma vez que suas decisões estavam imbuídas por motivos racionais.

Em outra parte dos exemplos aqui traçados, também é importante salientar que as razões válidas para os indivíduos julgarem, esteticamente, um trabalho artístico, podem se basear também na tradição, portanto:

93 – *Existem racionalidades tradicionais, nas quais os indivíduos encontram razões para agirem dentro de certas tradições.*

A arte é um dos espaços, por excelência, organizador das tradições, mas isso não significa que todas as tradições abrigam e exigem ações que se baseiem em razões. Os indivíduos podem agir de certa forma, porque já existe certa tradição estabelecida e regulada, para que eles ajam conforme o esperado. Da mesma forma, não "poderia existir uma tradição privada, como não pode existir uma linguagem privada" (GIDDENS, 1997, p. 87). Por isso, muitos aspectos da racionalidade são análogos aos da tradição e da linguagem, e é claro que o fato de agir conforme alguma tradição também pode levar os indivíduos à racionalidade, uma vez que existem aspectos da racionalidade análogos aos de uma linguagem racionalmente orientada.

Mas ao destacar tantas condições que incluem a racionalidade, haveria algum espaço para a irracionalidade? De acordo com Boudon, tanto os comportamentos que não cabem na expressão "X tinha razões válidas para fazer Y", podem ser entendidos como irracionais,

quanto situações cujas fronteiras entre o racional e o irracional sejam borradas (BOUDON, 1986, p. 46). Se existem ações e comportamentos articulados, ao mesmo tempo, racional e irracionalmente, outros gestos que possam sugerir mais a razão como o centro, podem mascarar a realidade, se são muito mais estimulados por paixões, por exemplo. Ao mesmo tempo, admitir a importância da irracionalidade também não implica considerar a maioria das ações como irracionais.

De acordo com Boudon, se a irracionalidade tornar a maioria das ações irracionais, haverá um indicador no mínimo problemático para a sociologia, da mesma maneira que na própria sociologia existem vícios de *projeção*, cuja armadilha está em sustentar como irracionais, aquilo que certas correntes sociológicas não conseguem classificar com grandes propriedades, ou que apenas faltam informações mais consistentes para interpretá-las. Além de embaraçar e defasar a explicação do que se deve considerar irracional, torna o exercício de estipular suas diferenças da racionalidade, algo impreciso. Por esses motivos, a sociologia deve lembrar que a quantidade de explicações consideradas irracionais não deve ser maior do que as racionais.

Mesmo ao se posicionar como uma ciência interessada por explicações alternativas diante do senso comum, a sociologia não se livra por completo intepretações mais sedutoras e simplistas, principalmente quando se apressa em classificar como irracionais vários comportamentos característicos de grupos diferentes e até historicamente mais antigos, ou quando está arvorada pelo discurso do "social" e do *sociocentrismo*. Por meio desses equívocos, a sociologia se torna um lugar de replicação e de preconceitos, a ponto de a irracionalidade ganhar mais foco do que realmente deveria. Além disso, ao criticar o sociocentrismo, Boudon chama atenção para o perigo de teorias ocupadas na submissão dos atores sociais ao efeito de "forças anônimas", como se os indivíduos tivessem simplesmente interiorizado valores e "contratado", um tipo *habitus*, contrário aos seus próprios interesses (BOUDON, 2008, p. 55-56).

Não precisa ir muito longe para notar como o tom dessas críticas foi claramente endereçado a Bourdieu. Como disse Jean-René Tréanton, toda Paris sociológica não se esquecerá de opor os caminhos entre Bourdieu e Boudon, cujo desacordo principal aparece na importância em o primeiro dar à interiorização das chances objetivas e aos mecanismos de repetição que permitem a reprodução das estruturas sociais (TRÉANTON, 1979, p. 359). Some-se o fato de Boudon acusar a teoria de Bourdieu de "hiperfuncionalismo", uma vez que o *habitus* foi tornado o instrumento principal para a manutenção da ordem social hierárquica e das classes sociais, em lugares onde os indivíduos foram convertidos em simples executantes

das regras definidas por algum tipo de estrutura classista (BOUDON apud EARLE, 2013, p. 325). Em suma, a teoria da prática de Bourdieu, se encaixaria naquilo que Boudon chamou de sociocentrismo.

Outra crítica lançada por Boudon, que resvala em Bourdieu, aparece no pensamento "espontaneísta", mais interessado em submeter as práticas dos indivíduos conforme os quadros mentais do observador, principalmente sob a grave percepção de que a sociologia bourdieusiana, assim como correntes marxistas e estruturalistas, entendem a sociedade como uma espécie de "grande senso-comum", cabendo, assim às ciências sociais, livrá-la desse tipo de dominação. Mas, em vez disso, seria mais coerente para a sociologia, considerar os seres humanos racionais e afirmar que os atores sociais possuem muitas razões válidas para fazerem o que fazem, porque dispõem de racionalidades mais complexas e pesquisáveis. Diante dessas considerações e alternativas, cabe à sociologia investigar as razões assumidas pelos indivíduos a agirem por meio de maneiras diferentes, sem reduzi-las a resultado de dominações e replicações do senso-comum.

94 – Se a sociologia admite os componentes irracionais, ao mesmo tempo, não deve abrir mão em considerar determinadas crenças, como "X é verdadeiro, bom, belo, justo, etc", sob o prisma das decisões racionais e, portanto, não reduzir os julgamentos estéticos a fatores da irracionalidade (BOUDON, 2008, p. 43).

Neste sentido, uma teoria como a de Boudon contribui para a discussão sobre julgamento estético a partir de uma transsubjetividade, isto é, no entendimento de que existem sentimentos e razões partilhados pelos próprios atores sociais. Como rebate aos excessos de Bourdieu, a teoria de Boudon é válida, ao mesmo tempo em que a noção bourdieusiana de *habitus* não deve ser tachada como um aparato funcionalista. Além de um exagero, classificar os esquemas de disposição, de Bourdieu, dessa maneira, diz respeito a uma postura imprecisa do ponto de vista teórico. Na realidade, é sensato admitir que vários componentes disposicionais e duráveis, do *habitus*, são mais rígidos do que plásticos, nos escritos bourdieusianos, mas ainda que se oponha à redução em pensar as possibilidades do julgamento estético da arte como produto de disposições duráveis e transponíveis, isso não é suficiente para considerar a teoria de Bourdieu, funcionalista.

Em vez do *habitus*, a versatilidade das disposições deve ser enfatizada, além da existência de recombinações, menos previsíveis, dos indivíduos e seus ajustes de decisões, consciente, racional e irracionalmente, bem como os procedimentos individuais e suas

orientações em torno dos julgamentos estéticos, para compor um programa de pesquisa. Mesmo na plasticidade e imprevisibilidade, as tensões entre racionalidade e irracionalidade se combinam para o julgamento estético orientado em um mundo de disposições, hábitos e *Background*, afinal as decisões racionais e os estados conscientes dos indivíduos não podem ser separadas e nem desconexas de uma realidade social. Não somente, uma explicação sobre a arte, inclui o fato de os mundos dos indivíduos serem "de segunda mão", como certa vez, o disse Wright Mills. Em outras palavras, se há guarida para a inventividade dos atores, não é menos importante admitir que os "significados sobre os quais nunca pensamos explicitamente determinam nossos julgamentos sobre quão bem ou quão mal estamos vivendo nesses mundos" (MILLS, 2009, p. 67).

Na junção entre racionalidade e irracionalidade, não só Boudon, como Elster considerou situações, se não claramente irracionais, ao menos intrigantes, para questões análogas à estética –, por exemplo, nos casos ligados ao *amor*, *ódio* e ao *autoengano*, onde o de Hermione (na peça Andrômaca, de Racine), se torna emblemático por demonstrar como a inconstância da personagem pode ser condicionar sua forma de amor (ELSTER, 2000, p. 35; 2014, p. 262) –, ao mesmo tempo em que a teoria elsteriana defende modos contraditórios, pelos quais um indivíduo lida com sentimentos, cuja situação pode ser vista como parte de movimentos legítimos, a ponto de o amor ser um exemplo que comporte outros fatores bem mais pragmáticos em vez de lógicos, para as decisões individuais.

95 – *No plano dos julgamentos estéticos / artísticos, existem projetos irrealizáveis, utópicos, carentes de reciprocidade, que mesmo sedentos pelo desejo de surpresa, levam a uma garantia do amor pela arte.*

Ao pensar em como as pessoas podem ser capazes de admirar artistas que nunca conheceram, ou que até os conheceram, mas não gostam de suas opiniões políticas, visões de mundo, é possível situar o caso de Roman Polanski e Bernardo Bertolucci (conhecidos pelos seus casos de violência contra a mulher), de Lars Von Trier (autor de uma polêmica, após declarações antissemitas, que lhe causaram o banimento no Festival de Cannes), ou de Richard Wagner (declaradamente antissemita e franco inimigo de Felix Mendelssohn, mas ainda assim, deveras admirado por um maestro judeu como Daniel Baremboim). Mesmo com essas manchas biográficas, os artistas aqui citados, ainda reúnem admiradores. O impasse clássico entre autor e obra, bem como entre vida pessoal e obra de arte, continua (e continuará) a circundar vários julgamentos estéticos e suas racionalidades, ora ao juntar, ora

ao buscar um tipo de separação entre as ações infelizes de algum artista e a genialidade de seus trabalhos, por parte de quem o julga.

Existem questões em Elster que nos guiam para mais lugares, diante do vínculo entre racionalidade e irracionalidade. Por exemplo, além de situações a envolver o amor, é possível considerar o "calor da paixão", ou "o calor do momento", como mecanismos importantes, para a constatação de julgamentos mais eficazes e necessários, a serem efetivados, o quanto antes, por alguns indivíduos. Elster cita o caso da Bélgica, logo após a Segunda Guerra Mundial, onde houve uma reivindicação para julgar "o quanto antes", os acusados de colaboração com regime nazista, sob o argumento de que se o tempo passasse demais, o interesse em sentenciar os criminosos poderia se converter em um mero sentimento de indiferença (ELSTER, 2009, p. 39). No caso da arte, podemos pensar como em 1859, Eugène Delacroix foi "o único a compreender a qualidade poética que tempera o aparente 'realismo' manetiano", quando *O Bebedor de Absinto* foi prontamente recusado para pelo júri do *Salon* de Paris (CASTELLANI, 2011, p.13), ou ainda, que as telas de Manet só repercutiriam muito tempo após o calor da emoção, presente no julgamento de Delacroix, sobre *O Bebedor de Absinto* –, que embora divergente ante do gosto da maioria dos acadêmicos daquela época, estaria, no futuro, bastante alinhada com a boa reputação concedida àquele quadro.

Por outro lado, a pressa para julgar esteticamente, também pode comprometer a lucidez de sentenças e opiniões sobre trabalhos artísticos. O exemplo de André Gide, que em 1912 recusou a publicação do primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, é emblemático. O julgamento de Gide sobre Proust foi tão traumático, que o próprio juiz viria a lamentar a sua decisão equivocada, varias vezes (MCGUINNESS, 2013). A possibilidade de Gide lamentar seu antigo desprezo sobre a obra de Proust, e isso ter lhe custado uma decisão ruim, para os mundos da literatura, ao mesmo tempo, não reduz a lamentação de Gide como apenas um mal "comportamento" dentro de um campo da arte, como parece nos induzir a linha argumentativa de Pierre Bourdieu. Na verdade, assim como a ciência não deixa de ser feita por decisões *ad hoc* (FEYERABEND, 2011, p. 207), a vida cotidiana é preenchida por decisões dos indivíduos, que estão repletas de racionalidades, postas, em situações e cursos diferentes, a ponto de o malogro de alguns julgamentos estéticos, no futuro, levarem os indivíduos ao arrependimento, como os levarem para certo tipo de orgulho. Parte desses aspectos dependerá de outros gatilhos, que dispararão ou não, na vida individual, por exemplo, a qualidade técnica, opiniões políticas, mudança de hábitos do artista, e que podem incidir como mecanismos da racionalidade e da reflexividade, dos indivíduos.

96 – *A racionalidade e suas relações com a irracionalidade podem emergir em situações do julgamento estético, marcadas pelo autoengano.*

O autoengano pode ser encontrado na "fraqueza da vontade" de um indivíduo, que no fundo sabe da complexidade de certas questões, mas se recusa a reunir provas que contrariem suas crenças, para evitar quaisquer riscos de maiores frustrações. Conforme a citação de Elster: "je dois savoir très précisément cette vérité *pour* me la cacher soigneusement" (eu devo conhecer precisamente esta verdade *para* ocultá-la de mim, cuidadosamente), é possível notar, que as condições para o autoengano são muito complexas e podem se estender e se articular com outros estados psíquicos e bioquímicos, dos seres humanos. Note-se o seguinte exemplo: do indivíduo que conheça várias canções de Alceu Valença e há anos assista às suas apresentações durante as terças-feiras de Carnaval, no palco do Marco Zero, no Recife. De tanto assistir aos shows de Alceu Valença, o indivíduo pode ter "enjoado" das canções e já saber de cor, a sequência do repertório a ser tocado. Mas, de repente, o mesmo indivíduo se vê no Marco Zero, em mais uma terça-feira de Carnaval, na iminência de mais uma apresentação de Alceu Valença. Tal indivíduo, "enjoado" das canções de Alceu Valença e do seu repertório, dispõe de uma série de alternativas, tendo inclusive a opção de ir embora do local e não assistir à apresentação. Mas nem sempre as escolhas individuais são as mais óbvias: em vez de ir embora, o indivíduo pode optar por permanecer no Marco Zero e resolver consumir uma substância entorpecente, sob a estratégia de que, ao ingerir tal substância, possa relaxar e perder a preocupação com o que Alceu Valença cantará. Neste caso, o indivíduo pode se interessar mais em se embriagar para não focar-se o suficiente em um evento artístico e nem deixar que a repetição de um trabalho que ele já conhece se sobreponha à sua experiência estética e sensorial, no momento como o do Carnaval. Também é importante compreender que o autoengano pode ser entendido como recurso importante para as *paixões* na arte, haja vista, estas paixões envolvem:

> não apenas as emoções típicas como raiva, medo, amor, vergonha e outras, mas também estados como intoxicação alcoólica, desejo sexual, desejo de drogas que criam dependência, dor e outros sentimentos "viscerais" (ELSTER, 2009, p. 19).

Não se pode ignorar que muitas competências para o julgamento estético, estão colocadas nas associações entre os objetos e o mundo ontologicamente objetivo. Ao mesmo tempo, não existe uma solução final, nem um modelo teórico derradeiro, para explicar as associações entre os indivíduos e a estética. Na verdade, é possível encontrar na articulação

entre os conceitos de consciência e de racionalidade, um bom lugar para a ampliação do debate e investigação sobre as circunstâncias do julgamento estético, e essas ancoragens fornecem grandes possibilidades para a análise dos estados conscientes, racionais, irracionais, bem como suas interpretações individuais e os julgamentos, dos atores sociais, em torno da arte.

Diante de tais condições, o que a sociologia pode é agrupar exemplos e situações análogos à arte, e abrir suas caixas-pretas para entender algumas combinações em torno do julgamento estético.

97 – *A racionalidade (e suas possíveis conexões com a consciência e irracionalidade) pode servir para combinações e análises sociológicas, além de envolver experiências para a cultura e a arte, sem perder de vista o peso que as disposições, hábitos e processos de pré-intencionalidade do Background, podem fornecer aos indivíduos.*

Não se deve, portanto, reduzir os indivíduos e suas condutas a uma fórmula ou trilha exclusiva, da explicação social, visto que é preciso admitir diversos caminhos adotados na ação, que tornam complexas as explicações para um julgamento estético:

> Sempre nos defrontamos com uma sutil mistura de hábitos sensório-motores e hábitos planejadores ou reflexivos, e é totalmente absurdo pressupor que os atores nunca são estratégicos, intencionais, etc., como postular que todos eles sempre o são (LAHIRE, 2002a, p. 148).

Ao se depararem com uma tela, muitos indivíduos conseguem algo mais do que a objetividade das tintas e óleos, quando são capazes de imaginar formas e conteúdos, para além de uma composição física do mundo. Em julgamentos mais complexos, ocorre um forte vínculo com a consciência, situações de racionalidades e possíveis irracionalidades, quase nunca encerradas em si mesmas, portanto, ainda mais desafiadoras, para que a sociologia as esmiuce. Existem vários elementos a serem combinados nos julgamentos estéticos e cuja importância dos estados conscientes dos indivíduos e suas combinações mais racionais serem para a reflexão, declaração e, portanto, opinião, produzidas pelos indivíduos. Por mais conturbados que aparentem, os julgamentos estéticos operam em contato com o mundo de informações, *flashbacks* e metáforas, extensivos aos próprios mundos da arte.

FIGURA 16 – O Capitão Marvel atormentado pelas telas e pelos fantasmas de seu passado obscuro. Ao fundo, *Mona Lisa* (Da Vinci); *Os Comedores de Batata* (Van Gogh); *Uma Tarde de Domingo* (Seurat); e *Alexandre na Babilônia* (Le Brun).

Fonte: Brian Reed.

4.6 Considerações finais

Neste capítulo, foram apresentados pontos da teoria de Bourdieu e suas contribuições sobre a questão mente-corpo. De início, a importância da *hexis* corporal e suas condições, diante dos indivíduos e de práticas, foram vistas, sem relegar o fato de Bourdieu ter absorvido aspectos da gramática gerativa, encontrada em Noam Chomsky, e tê-la combinado com perspectivas da sociologia, ao considerar a presença de esquemas para o engendramento das práticas dos indivíduos e os julgamentos de certas experiências como estéticas. No modelo bourdieusiano, há o entendimento de que a linguagem possui regras para o funcionamento de valores arbitrários, encontrados na própria educação estética das pessoas. No entanto, outros pontos precisam de críticas, por exemplo, de que o conceito de *hexis* corporal, em Bourdieu,

poderia conduzir a uma teoria social para caminhos mais flexíveis, caso concedesse maior espaço para as contribuições de outro autor como William Labov, quem, a partir da sociolinguística, ressaltou a interpretação para além do mundo social, mediante condições e análogas às próprias situações que envolvem a experiência, entre os indivíduos e objetos. Tais situações ultrapassam esquemas interpretativos e recorrem a níveis de explicação, focados nas condições situacionais desempenhadas no cotidiano.

Em seguida, a noção de *hexis* corporal, de Bourdieu, foi confrontada com a filosofia da mente de John Searle. De início, por notar que a ênfase bourdieusiana recai sobre a ideia de corpo socializado, formado por elementos infraconscientes, as explicações de Searle, assumem maior cuidado em torno da consciência e o seu impacto nos processos biológicos e socioculturais, dos indivíduos. Com isso, os processos conscientes devem ocupar lugar mais amplo na sociologia, a ponto de contribuírem para uma teoria sobre o julgamento estético, mais atenta às variabilidades e situações específicas dos indivíduos. Não existem, então, forças objetivas como o *habitus*, capazes de conduzir as práticas individuais ao julgamento, mas sim, uma rede de estados pré-intencionais, conhecida por *Background*, que orienta a percepção consciente para os indivíduos diferenciarem seus julgamentos estéticos e os combinarem com racionalidades.

Diante dessas constatações também se fez indispensável uma discussão entre a noção de *habitus* e a de *Background*, presentes em Bourdieu e Searle, respectivamente. Embora em alguns pontos, ambas possam dialogar, é preciso lembrar que elas consistem em diferentes perspectivas ontológicas de explicação acerca da realidade social e não menos distintas para se pensar os próprios caminhos do julgamento estético. Diante desse debate, o *Background* traz melhores condições para situar o julgamento estético, na arte, porque levanta possibilidades mais plurais e concede espaço mais generoso às condições neurofisiológicas e bioquímicas dos indivíduos, ao mesmo tempo em que não reduz as ações individuais aos determinismos do corpo humano. Na verdade, o aprendizado por meio de uma rede de estados pré-intencionais, como no *Background*, não é um componente suficiente, mas fundamental para a formação da *segurança ontológica* de várias pessoas, ou seja, em suas implicações sociais e que as levam para interpretação das práticas –, algo muito diferente da justificativa de que os indivíduos julgam a arte sobre determinadas maneiras porque dependem de esquemas gerativos e de inércias, supostamente encontradas em estruturas duráveis e transponíveis. Em tempo, foi defendido, neste capítulo, que os indivíduos articulam os seguintes componentes, para a garantia de suas seguranças ontológicas: (1) *consciência*; (2) *Background*; (3) *intencionalidade*; (4) *hábitos*.

Mas a constatação da segurança ontológica e suas relações com estados da consciência não é suficiente para se chegar ao julgamento estético se não for sustentada que os indivíduos precisam orientar as maneiras sob as quais julgam, por meio de decisões racionais. Assim, um tema como o da racionalidade vem à baila, sobretudo com autores do individualismo metodológico, como Jon Elster e Raymond Boudon. Tais autores são fundamentais para rebater críticas de Bourdieu e para demonstrarem como é possível identificar decisões racionais, orientadas por sentimentos, causas e projeções, de outras consequências que tornam possível os indivíduos agirem. Some-se o fato de as decisões racionais que se combinam com mecanismos irracionais, seja mediante circunstâncias ligadas ao amor, ódio, seja pelo autoengano, não são menos válidas para a investigação dos julgamentos estéticos e a abertura de suas *caixas-pretas*.

Através deste capítulo, as relações entre estados da consciência e racionalidade, bem como seus desdobramentos sobre mente-corpo, guiam o seguinte dado: várias decisões racionais precisam se apoiar em crenças, por sinal, um tema que movimenta diariamente as ciências sociais e que Bourdieu não apenas se dedicou sobre ele, como o trouxe para o centro de sua teoria a respeito dos julgamentos estéticos. Resta, portanto, aproveitar esse gancho e discutir, até que ponto, a explicação bourdieusiana avançou em torno de uma teoria da crença e de que modo suas condições podem ser manejadas com certos mecanismos da consciência e da racionalidade.

5 QUESTÕES SOBRE CRENÇA E JULGAMENTO ESTÉTICO

5.1 Pierre Bourdieu e a epistemologia do religioso

"En effet, sans aller jusqu'à dire, avec Durkheim, 'la société, c'est Dieu', je dirais: Dieu, ce n'est jamais que la société"

(Pierre Bourdieu. Leçon sur la leçon).

"O sacerdócio comum cita e recita; o grande sacerdócio suscita e ressuscita"

(Pierre Bourdieu – O discurso de importância).

A sociologia de Pierre Bourdieu importou vários elementos da *teoria da crença*, esta que além de encontrada nos próprios escritos bourdieusianos, descende de trabalhos acadêmicos das ciências sociais, nos quais os estudos de Émile Durkheim são importantes. Como afirmou Antoine Hennion, caso se passe a considerar que a sociologia de Bourdieu se vincula a uma teoria da crença, o "universo da arte" se torna um universo da crença (HENNION, 1993, p. 120). Nesta perspectiva, a arte não é vista apenas como uma intervenção material no mundo, mas como um processo capaz de envolver modos pelos quais os agentes *creem* os objetos sociais.

Antes de Bourdieu, Durkheim já considerava as formas religiosas como "longas séries de gerações [que] acumularam aí a sua experiência e o seu saber" (DURKHEIM, 2008, p. 45). Por seu turno, as posições bourdieusianas passaram a ressaltar que a arte seria (tal qual uma das dimensões da experiência estética e do seu julgamento) uma instância de crenças particulares, mas não livres de carregar pontos em comum aos da religião. Para Bourdieu, tais pontos podem ser claramente identificados na construção de um mundo "do inefável, bem como da fé e da crença". Não somente, se na religião teólogos e sacerdotes agiriam como porta-vozes de formas e conteúdos, o campo da arte, pode revelar como os estetas, críticos e *connoisseurs* cumpririam tal função, principalmente ao se esforçarem para tornar as obras de arte muito mais do que eventos "profanos" da sociedade (BOURDIEU, 1993, p. 35; ZOLBERG, 1997, p. 127-128).

Por um lado, se em Durkheim "a sociedade é Deus", na teoria usada por Bourdieu, *Deus é senão a sociedade* (BOURDIEU, 2012, p. 52). Com essa diferenciação, os escritos bourdieusianos dão bases para o próprio conhecimento sociológico através de uma epistemologia que toma elementos do religioso para a explicação de eventos na arte. Isto

também implica ver as relações sociais como produtoras de ilusões em seus discursos de uma suposta harmonia e equilíbrio entre os indivíduos, visto que a sociedade é capaz de ocultar os seus próprios mecanismos de dominação.

Em Bourdieu, a sociedade desempenha o seu papel de Deus ao diferenciar aquilo que toma como *sagrado* em detrimento do *profano*. Em outras palavras, ao distinguir e consagrar poderes simbólicos e ao dividir, a sociedade *regionaliza*[45] seus saberes, torna-os desiguais e exclui vários indivíduos da centralidade dos seus julgamentos. Segundo Bourdieu, o julgamento promovido pela sociedade se constitui como forma concreta do próprio *Inferno* e da *Danação*, e seus valores da crença então se organizam sob uma economia muito além de atributos financeiros e ou materiais. Com estes recursos, a sociedade que julga como Deus, é testemunha de um *poder simbólico* e seus usos para também julgar as experiências, símbolos, objetos e para produzir os seus valores. Por isso, a condição do ser social de julgar é também capaz de "santificar, ou demonizar; dignificar, ou repudiar; acreditar no dom ou invalidar práticas". Neste sentido, o julgamento assim o é "porque o Homem é um Deus pelo Homem; porque o Homem é lobo do Homem" (BOURDIEU, 2012, p. 52).

> Mais do que reconstruir a noção de Deus como uma criação humana, demasiado humana, como é de costume, o sociólogo francês [Bourdieu] propôs uma espécie de mundanização sociológica do céu e do inferno, metáforas da felicidade derivada da consagração coletiva, de um lado, e das mazelas e sofrimentos infusos nas situações de estigmatização ou invisibilidade social, de outro (PETERS, 2012, p. 247).

Outro traço da epistemologia do religioso aparece no argumento de Bourdieu de que "as teodiceias são sempre sociodiceias" (BOURDIEU, 2007b, p. 49), pois a sociedade está sempre matizando as condições de suas próprias experiências estéticas, que não excluem práticas comuns às da religião. Consequentemente, por se filiar a tais posições, não tardaria para Bourdieu considerar diversos casos da estética mais geral e da espiritualidade, comuns a várias dimensões da estética artística. Ao identificar uma vida como a social (onde a desigualdade se faz nas marcas de distinção e usos de certos símbolos, em detrimento de outros), Bourdieu ressaltou que as denúncias ou revelações contra essa desigualdade, ou contra sua dominação, não vêm necessariamente à tona para uma espécie de consciência coletiva. Muito pelo contrário (e de modo bem semelhante a certas práticas religiosas), "a sociedade paga a si mesma com a falsa moeda do seu sonho" –, uma vez que ela ilude e se

[45] "A etimologia da palavra região (*regio*), tal como descreve Émile Benveniste, conduz ao princípio da divisão, ato mágico, quer dizer, propriamente social, de *diacrisis* que introduz por *decreto* uma descontinuidade decisória na continuidade natural (não só entre as regiões do espaço mas também entre as idades, os sexos, etc.)" (BOURDIEU, 2007a, p. 113).

ilude a partir do seu papel de Deus. Tomando essa afirmação, Bourdieu criticou a própria condição suavizadora da sociedade e seus instrumentos para veicular suas formas de dominação e os seus próprios mecanismos velados pela desigualdade. Por isso, é inegável que Bourdieu construiu uma epistemologia ligada a fatores religiosos e, ao mesmo tempo, tinha consciência que a crítica epistemológica não se faz sem a crítica social.

Além de ser possível identificar a influência de Durkheim, pode-se apontar outro nome fundamental para a epistemologia do religioso, em Bourdieu: o de Ernst Cassirer. Este se torna um autor marcante por entender a linguagem como um instrumento do próprio conhecimento social e também como dimensão do *simbólico*. Para que isso ocorra, em Cassirer, a noção de *símbolo* é vista como o primeiro estágio e a primeira prova da objetividade social, pois mesmo quando a consciência alcança diferentes estados e experiências, o símbolo não deixa de operar como um ponto fixo da representação social[46]. Neste ínterim, também é justo afirmar que pressupostos de Cassirer convergiram com os de Bourdieu, principalmente ao considerarem a religião (assim como outras expressões feito o mito, a arte e a ciência) uma zona vinculada à existência de símbolos (CASSIRER, 1965, p. 25; BOURDIEU, 2007b, p. 28).

Caso se destaque as influências de Durkheim e Cassirer sobre Bourdieu, e a legitimidade de suas aproximações, é possível citar aqui a seguinte passagem:

> [...] gostaria de contribuir para derrubar as falsas fronteiras entre universos teóricos artificialmente separados – por exemplo, a filosofia neo-kantiana das formas simbólicas proposta por Cassirer e a sociologia durkheimiana das formas primitivas de classificação – dando-me assim o meio de acumular as conquistas e aumentar as chances de ser compreendido (BOURDIEU, 2001, p. 213).

Mais além de Durkheim e Cassirer, é fundamental apontar o peso de Max Weber sobre a epistemologia do religioso em Bourdieu. É bem provável, inclusive, que a sociologia weberiana seja a mais forte sobre os escritos de Bourdieu, quando trata da influência da religião sobre as relações sociais. Neste ponto, o argumento de Gabriel Peters deve ser destacado ao afirmar que é algo incompleto apenas considerar os componentes da religião em Bourdieu algum tipo de fusão kantiano-durkheimiana, ou que os métodos bourdieusianos estariam simplesmente filiados a alguma noção marxista-durkheimiana. Na realidade, "é importante atinar, desde o início, para o fato de que a principal inspiração do economicismo

[46] Uma possível inspiração de Cassirer também por via de um neokantismo (leia-se, na tentativa de superar a oposição entre apriorismo e empirismo) e em um relacionismo metodológico, bastante interessado em ver o símbolo como um lugar marcante das relações sociais.

generalizado de Bourdieu provém de uma leitura criativa da sociologia da religião de Weber" (PETERS, 2012, p. 237).

Ao mesmo tempo, é bem nítido o interesse em Bourdieu situar as contribuições de Weber mais próximas às de um quarto autor: Karl Marx. Isso ocorre no empenho da sociologia bourdieusiana em argumentar que, na verdade, a religião, e mesmo a linguagem religiosa, apresentam fortes mecanismos conservadores da ordem social, assim como apresentam mecanismos da legitimação do poder dominante por meio da "domesticação dos dominados" (BOURDIEU, 2007b, p. 32). Não somente, a ideia de Bourdieu seccionar e homologar tipos de capitais para além da problemática financeira aparece em ver no religioso e no artístico, efeitos econômicos que não se restringem a valores do capitalismo. Tal abordagem pode ser vista tanto como uma aproximação com Marx e Weber, quanto um reajuste análogo à própria condição da modernidade.

> Marx e Weber compartilham uma visão do capitalismo moderno como universo em que 'os indivíduos são dirigidos por abstrações' (Marx), em que relações impessoais e 'coisificadas' [*Versachlicht*] substituem as relações pessoais de dependência e em que a acumulação do capital se torna um fim em si, amplamente irracional (LÖWY, 2014, p. 18).

Tendo em vista como Marx e Weber elevaram a religião a uma categoria fundamental para o estudo das dominações, não é menos interessante ver como Bourdieu concedeu um lugar generoso aos efeitos promovidos pelas experiências religiosas e os tomou como uma chave analítica para investigar outros campos da sociedade. É muito interessante também, como o conceito de *afinidades eletivas* (*Wahlverwandtschaften*), um recurso fundamental da sociologia das religiões de Weber, foi assumido por Bourdieu em seus escritos, a ponto de um trabalho pilar como *A Distinção*, apresentar uma seção exclusiva para discutir aspectos das próprias afinidades eletivas. Em outros termos:

> [...] a afinidade eletiva é o processo pelo qual a) duas formas culturais / religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas ou b) uma forma cultural e o estilo de vida e / ou os interesses de um grupo social entram, a partir de certas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentido, numa relação de atração e influência recíprocas, de escolha ativa, de convergência e de reforço mútuo [...]. Utilizando corretamente, esse conceito permite compreender – no sentido forte de *Verstehen* – certo tipo de conjunção entre fenômenos aparentemente díspares, dentro de um mesmo campo cultural (religião, política, economia) ou entre esferas sociais distintas (religião e economia, misticismo e política etc.). (LÖWY, 2014, p. 71-73).

Não bastasse a influência de elementos econômicos sobre a obra de Bourdieu, os estudos de Weber ajudaram a sociologia bourdieusiana no entendimento de que não há uma

primazia de fatores econômicos sobre os religiosos, tampouco uma relação puramente causal dos aspectos materiais sobre os espirituais. O que se processa, na verdade, é uma relação "recíproca, íntima e profunda" entre eles, e mais especificamente, é preciso lembrar que Weber não só desenvolveu um retrato do mundo, mas conceituou este mundo como religioso (FRIEDLAND, 2012, p. 4). Com isso, tal movimento foi indispensável para boa parte da explicação de Bourdieu sobre o mundo social e para sua abordagem acerca do campo da arte.

Em Bourdieu, a religião está ligada a todo um corpo de agentes sociais, a ponto de a economia religiosa produzir uma espécie de "ideologia religiosa", conforme outras condições mais complexas se organizam. Uma dessas provas aparece no fato de as relações sociais produzirem efeitos de *alquimia*, cujas provas para o estabelecimento de "afinidades" são interessantes para um conjunto de ações individuais na sociedade. Ao considerarem as afinidades eletivas o ponto de transfiguração das relações sociais em relações sobrenaturais, Weber e Bourdieu complexificaram a explicação da própria dominação política, deslocando-a para outras esferas de valor / campos da sociedade. Ainda assim, é preciso ter cuidado em ver que as aproximações entre religião e estética não são *idênticas* às aproximações entre a estética e a arte, pois "com base nessa pretensão de exercer uma função redentora, a arte começa a competir diretamente com a religião de salvação" (WEBER, 2015, p. 68), e por isso, campos como os da arte, religião e magia, depreendem tipos particulares de realidade e reivindicam uma combinação entre imaginação e crença, além de estarem ainda comprometidos com o misticismo (WEBB; SCHIRATO; DANAHER, 2002, p. 151). Diante desses movimentos, nada mais coerente do que a teoria bourdieusiana ter movido o conceito de *afinidade eletiva* para a compreensão da estética e suas condições para os julgamentos na arte.

É possível considerar a existência de uma epistemologia do religioso em Bourdieu, porque a religião se torna uma das principais "formas elementares" para se verificar as relações entre a crença e o mundo social. Ao mesmo tempo, para que as representações e práticas religiosas adquiram eficácia simbólica, é preciso que se *creia* nessa própria eficácia. Como disse o próprio Bourdieu, "ter sempre as provas presentes dá muito trabalho" (BOURDIEU, 2009a, p. 81), e justamente por isso, nada se torna mais eficaz, em uma sociedade, do que o estabelecimento de *crenças a partir do hábito*, em vez de se buscar por provas, a todo instante. Este olhar, assumido por Bourdieu (e com certas influências de David Hume e Blaise Pascal), corrobora o entendimento de que ao não dependerem de justificativas para manterem suas crenças, os agentes passam a reforçar o poder simbólico e a consagração dos seus valores, seja quando não precisam refletir sobre suas crenças, seja quando se filiam à

magia de objetos sagrados e obras de arte. Agora, o desafio de um programa teoricamente mais crítico, é verificar até que ponto, as justificativas para se crer em algo, podem ser tidas como um efeito que escape da influência racional.

Nos elementos epistemológicos comuns aos da religião, Bourdieu defende a existência de uma linguagem, que além de homóloga ao poder simbólico, não se reduz ao plano dos significados semânticos e exclusivamente linguísticos. Há, na verdade, o poder simbólico que se define na relação determinada, entre os que exercem o poder, e os que estão submetidos à autoridade desse poder; e isto só pode ocorrer porque o ato de crer (religiosa e ou artisticamente) é um ato socialmente reproduzido e assegurado. Os vínculos entre o exercício e a autoridade do poder são tão estreitos, que os indivíduos não apenas usam palavras na arte que são comuns às da religião, como também agem de modo semelhante em campos da arte e da religião. O poder simbólico é o efeito claro dessas ações, pois para Bourdieu, demonstra que mesmo na arte, um trabalho artístico se torna mais do que uma fabricação material quando é transfigurado em algo mágico. Ao mesmo tempo, "é impossível compreender a magia sem o grupo mágico[47]", pois é no desconhecimento coletivamente produzido e entretido, que um poder mágico se apropria dos trabalhos artísticos.

Como outra categoria homóloga ao julgamento estético, Bourdieu considera a *crença* uma dimensão constitutiva de um *campo*, que no caso religioso faz com que o fato de crer se formalize não só através da *fé*, mas por meio de uma *fé prática*; isto é:

> [...] o direito de entrada que tacitamente todos os campos impõem, não somente ao sancionar e ao excluir aqueles que destroem o jogo, mas fazendo de forma que, praticamente as operações de seleção e de formação dos recém-admitidos (ritos de passagem, exames, etc.) sejam de natureza a obter que eles atribuam aos pressupostos fundamentais do campo a adesão indiscutida, pré-reflexiva, ingênua, nativa, que define a doxa como crença originária (BOURDIEU, 2009a, p. 110-111).

Como um pensador do relacionismo metodológico e das homologias, Bourdieu insistiu que o campo religioso é fundamental para a produção, reprodução das crenças, e suas próprias explicações para a sociologia, na medida em que essas mesmas crenças são articuladas com outros componentes cruciais da sociedade, por exemplo, o poder e o capital simbólico. Isto fez Bourdieu constatar que de modo semelhante à pregação religiosa, existe a "pregação cultural" que possui grandes chances de sucesso quando atinge seus convertidos (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 136).

[47] Bourdieu toma aqui uma expressão de Marcel Mauss (BOURDIEU, 1998, p. 282-283).

Também é fato que, para Bourdieu, os elementos da crença e da fé podem ser interpretados como recursos da *economia das práticas*, onde tal economia é posta *em relação* com as condições que marcam os juízos estéticos e se exercem no mundo onde a lógica do funcionamento do próprio campo deve ser ocultada. Por um lado, é verdadeiro que as disposições religiosas e artísticas obedecem às suas próprias normas, mesmo que coexistam em um mesmo espaço (BOURDIEU, 1994, p. 72). Mas, por outro, a teoria bourdieusiana não abre mão de uma economia das práticas e importa terminologias comuns à própria economia geral, tais como concorrência, monopólio, oferta, demanda (BOURDIEU, 1998, p. 300-301), e assim pretende uma investigação sobre quais afinidades eletivas podem aparecer a partir dos vínculos entre a arte e a religião.

Em oposição ao puro misticismo, Bourdieu argumentou que no campo religioso, os potenciais da crença não se reduzem às "questões da alma", pois a crença religiosa (e, portanto, à própria fé) é socialmente decisiva porque se converte em um *estado de corpo*. Na crença exercida em atos, que são inculcados desde os primeiros aprendizados e em esquemas para além do consciente e do inconsciente, o indivíduo, portanto, passa a crer. Tal afirmação está certamente ligada à noção de *hexis* corporal, ou seja, à ideia de que a crença está inclusa em um corpo socializado. Além das conexões entre a crença e a linguagem, feitas por Bourdieu, note-se a existência de uma clara meta em importar, por exemplo:

> [...] noções do léxico econômico, tais como interesse, estratégia e capital, como uma forma de impedir que a sociologia dos campos culturais se resuma a uma explicitação ou celebração da experiência crente do sagrado (religioso, estético, científico etc.) como um território sociocultural intocado pelo interesse instrumental, caminhando na direção da objetivação das condições sócio-históricas de produção dessa experiência (PETERS, 2012, p. 238).

Diante de tais posições, outro fator tão importante para a estética, o do *corpo*, é situado em um espaço de sociabilidade, e marcado por *valores* como *sagrado* e *profano*, *bem* e *mal*; *ortodoxia* e *heterodoxia*. Esses, por estarem além do corpo, também aparecem dispostos na tensão com a *alma*, bem como entre oposições e desdobramentos econômicos. Com isso, não há somente uma questão mente-corpo (como discutimos no capítulo 3 desta tese). Em Bourdieu, ainda emerge uma relação *corpo-alma*, exercida através de disposições, a ponto de a formação religiosa ser "uma forma eufemizada de socialização política" (BOURDIEU, 2013b, p. 412).

Note-se, então, que se o corpo permanece mais evidente do que a mente, em Bourdieu, em termos da crença, é graças ao corpo que é possível acessar experiências com "a alma" e

todo o seu *senso prático*. A relação *corpo-alma* é um verdadeiro *ponto de vista*, uma *perspectiva* definida em sua forma e conteúdo, a partir das posições objetivas ocupadas pelos agentes, bem como por suas representações sobre o mundo social e pelos seus sentimentos subjetivos. Como afirmou Bourdieu, "o mundo me contém e me engole como um ponto, mas eu o contenho" (2013a, p. 27); estar no mundo social, é conter o mundo, no sentido de nossas medidas se converterem em limites para nossas interpretações e julgamentos desse próprio mundo. Além do mais, se a máxima cristã versa "eles não sabem o que fazem", na visão bourdieusiana, "É porque os agentes jamais sabem completamente o que eles fazem que o que fazem tem mais sentido do que imaginam" (BOURDIEU, 2009a, p. 113).

Como, para Bourdieu, a questão *corpo-alma* se torna um *ponto de vista*, a passagem "*Deus é senão a sociedade"* serve como uma recusa a qualquer *ponto de vista escolástico*. Em torno dessa questão, e muito antes de Bourdieu, Baruch de Espinosa argumentara que *Deus* é a própria natureza (inclusive no sentido de *physis*) e ressaltara que Ele também corresponde a uma *natureza naturante* (*Natura naturans*). A despeito do *ponto de vista escolástico* (para quem o ser humano seria a criação de outro ser que existiria independentemente de qualquer substância que lhe antecedesse –, neste caso, Deus – AQUINO, 2013), a teoria de Espinosa admitiu *Deus imanente ao Homem*, no lugar de transcendente, e assim, reconheceu a existência simultânea de uma *natureza como naturada* (*Natura naturata*), pois tudo que existe no mundo, além de proveniente, é inseparável de Deus (ESPINOSA, 2012).

As posições ontológicas e epistemológicas de Espinosa lhe custaram o *cherém* (sua excomunhão do judaísmo), principalmente por aquele filósofo ter se oposto à noção de Deus como substância transcendente e por não ter visto no corpo do ser humano, a própria submissão diante do divino. Transferindo essas posições para a sociologia, é justo notar como os nomes de Durkheim, Weber, Marx, Cassirer e Mauss, legaram a Bourdieu, bases para uma condensação com os escritos de Espinosa, ainda que por meio de referências "borrifadas" (usando aqui uma expressão de Gabriel Peters). Na sociologia bourdieusiana, o divino aparece como o relacional, o humano, e o social. Ao mesmo tempo, Bourdieu põe o sistema de Espinosa "de cabeça para baixo". Isso acontece quando a sociologia bourdieusiana traça a seguinte inferência: *Deus é tudo aquilo que o ser humano constrói, e não o ser humano, tudo aquilo que Deus cria*; o que é claramente conexo com "Deus é senão a sociedade", encontrado em outra inversão feita por Bourdieu, neste caso, a partir da máxima de Durkheim.

Em Bourdieu, Deus não é a criação da natureza *naturante* e *naturada*, pois Ele é, na realidade, imanente ao ser humano, portanto, fruto da própria sociedade. Por consequência,

Deus é socialmente parte de uma estrutura *estruturante*/ *estruturada*. Através da compreensão desses movimentos epistemológicos de Bourdieu, tendo como base a religião, é possível situar de modo mais claro, como a arte também carrega elementos da imanência do sobrenatural e da experiência por meio da crença, para garantir os julgamentos estéticos dos indivíduos. Feito isso, pode-se partir para a sessão subsequente, cujos efeitos da *illusio* e das substâncias em torno dos julgamentos estéticos serão investigados, além dos modos pelos quais eles podem se confrontar com questões da consciência e da racionalidade.

5.2 O julgamento estético entre *illusio* e substância

Anteriormente foi discutido como Bourdieu construiu uma epistemologia marcada por processos comuns aos da arte, além de combiná-los com elementos presentes na economia e no simbolismo de uma sociedade. Agora, é importante ressaltar, de que maneira a perspectiva bourdieusiana acrescentou em sua teoria o argumento de que julgar a experiência estética implica características comuns a de um jogo. Visto que a sociedade é tida como *Deus*, na teoria de Bourdieu, os indivíduos fazem parte de ações e rotinas de um *jogo social*, portanto, existe uma condição arbitrária e artificial da própria vida social, a ponto de os agentes terem de *crer* que o jogo social vale a pena ser jogado. Todo esse processo, capaz de envolver o conjunto de crença, na sociedade, Bourdieu denominou de *illusio*; um conceito clássico e comum à noção de *Homo ludens*, cunhada por Johan Huizinga e que descende da palavra latina *ludus*, ou seja, jogo (BOURDIEU, 2013c, p. 139; FULLER, 200, p. 173).

Existem outras explicações que consideram o uso do termo *illusio* muito além de um simples uso retórico em Bourdieu. Para Michael Burawoy, a obra bourdieusiana deve ser vista em uma tensão que ora situa os indivíduos como *homo habitus* (e, portanto, marcados por esquemas gerativos e "improvisações reguladas"), ora como efeitos do próprio *homo ludens*, sobretudo por estarem imersos em um jogo social, previamente existente e sempre a ser jogado (BURAWOY, 2011a, p. 3). Dentro dessas bases, um trabalho mais maduro de Bourdieu, como *Meditações Pascalianas*, também revela a importância do conceito de *illusio* para as explicações a respeito da crença, da sociedade, e consequentemente validas para uma abordagem em torno da arte e do julgamento estético. Note-se, inclusive, que com a noção de *illusio*, o corpo, mais uma vez, se torna um dos lugares mais preferíveis para incidir a crença:

> [...] dotado imediatamente de sentido, porque o corpo, tendo a capacidade de estar presente no exterior de si mesmo, no mundo, graças a seus sentidos e a seu cérebro, e de ser impressionado e duravelmente modificado por ele, ficou longamente (desde

> a origem) exposto às suas regularidades. Tendo adquirido por esse motivo um sistema de disposições ajustado a tais regularidades, o corpo se acha inclinado e apto a antecipá-las praticamente em condutas que mobilizam um conhecimento *pelo corpo* capaz de garantir uma compreensão prática do mundo bastante diferente do ato intencional de decifração consciente que em geral transparece na ideia de compreensão (BOURDIEU, p. 165-166).

Em outras palavras, é possível entender *illusio* como sinônimo dos "jogos sociais que se fazem esquecer como jogos" (BOURDIEU, 2013c, p. 139); algo produzido na relação de cumplicidade ontológica entre aquilo que Bourdieu denomina "estruturas mentais" e "estruturas objetivas do espaço social". O conceito de *illusio* apresenta uma lógica muito particular da economia dos bens simbólicos e da produção de suas crenças mais específicas, a ponto de Bourdieu ter construído um modelo capaz de situar a crença (na religião, na arte, no esporte, dentre outras), como elemento indispensável para as práticas dos agentes e fundamentais para as marcas de uma série de disposições duráveis e transponíveis que formam o *habitus*. Portanto, no lugar de tomar outros fatores, tais como consciência, intencionalidade e racionalidade, como as bases para as ações dos indivíduos (BOURDIEU, 1996, p. 7), para a perspectiva bourdieusiana:

> [...] não se entra no jogo mediante um ato de consciência, se nasce no jogo, com o jogo, e a relação de crença, de *illusio*, de investimento é tanto mais total, incondicional, quanto ela se ignora como tal [...] é uma disposição já constituída que se defronta com uma língua *percebida como tal*, ou seja, como um jogo arbitrário, explicitamente constituído como tal sob formas de gramáticas, regras, exercícios, e expressamente ensinado por instituições, expressamente arranjadas a esse fim (BOURDIEU, 2009a, p. 109-110).

A partir das afinidades eletivas entre arte e religião, a noção bourdieusiana de *illusio*, considera a crença coletiva como indispensável para a manutenção do "jogo social", bem como para os seus valores de consagração, existentes, por exemplo, no "milagre" de uma assinatura / grife, nos objetos *sagrados*, na alquimia social[48], assim como na construção do *prazer estético* e do *amor pela arte*. Tais exemplos devem ser entendidos como homólogos aos da religião e decisivos para o engendramento de marcas sociais / fruição de muitas obras de arte (BOURDIEU, 1998, p. 538). Ao mesmo tempo, Bourdieu considera que a arte forma a consagração, pois opera dentro do contexto de *illusio* e orienta a objetividade das formas artísticas quando é capaz de agrupar e reunir julgamentos estéticos socialmente semelhantes. Diante de tais afirmações, Bourdieu infere, por exemplo, que mesmo um tópico como o da

[48] Por exemplo, o dom, a generosidade, a distribuição ostentatória, o desinteresse; segundo a teoria bourdieusiana, operações que tendem a sancionar violências abertamente físicas ou econômicas, no lugar de um espaço decisivo do capital simbólico (BOURDIEU, 2008c, p. 207).

estética, não pode ser considerado livre de jogos sociais de legitimação, de crença e de consagração, da mesma maneira que o julgamento estético também não o pode ser. A teoria bourdieusiana ainda ressalta que o processo de consagração pesa, inclusive, na formação das desigualdades e nas relações entre classes e frações de classes.

A importância dada por Bourdieu ao conceito de *illusio* constitui um debate sobre o próprio impacto das regularidades na vida social e nas bases de práticas mais rotineiras e estáveis nas trajetórias dos indivíduos, classes, frações de classes, e instituições. Da mesma forma, os escritos bourdieusianos tomam os modos sob os quais muitos indivíduos vêm a julgar esteticamente as obras de arte, a partir da relação entre as condições mais estruturais e as condições para a orientação dos julgamentos estéticos. Sendo assim, existe também uma praxiologia de Bourdieu, que aproxima as condições dos movimentos religiosos com outros movimentos artísticos, sobretudo no entendimento de que muitas obras de arte e artistas *chegam* (em um sentido prático do termo) a organizar verdadeiros estatutos em torno de objetos artísticos, que então se tornam efetivamente consagrados e praticamente divinos. Isso significa que embora a arte e a religião possuam suas especificidades, ambas são pautadas por condições estéticas e homólogas, a ponto de marcarem (e até mesmo moldarem ou estruturarem) as pessoas e instituições a partir de todo um processo de consagração.

No entanto, ao encaixar tantas dimensões da arte às condições de um jogo social, e, portanto, de *illusio*, Bourdieu fechou outras possibilidades para uma explicação mais sensível ao papel de mais condições de agência relevantes na arte, por exemplo. A falta de uma abordagem mais enfática a respeito da consciência, intencionalidade e racionalidade nesses processos, portanto se apresenta. Além de problemáticas, as ancoragens dadas por Bourdieu, reduziram os mundos da estética e os mundos da arte, às condições de campos de dominações trans-históricas e cartografias presas pelo sociocentrismo. Na teoria da crença bourdieusiana, o julgamento estético deriva de estruturas da diferença, cujo funcionamento se dá a partir de grupos agonísticos e com as diferentes posições que os seus valores ocupam no campo. Como crítica a essa visão:

98 – *Os atores não se reduzem a um jogo social inscrito em seus corpos e ideias, tampouco as operações da consciência e racionalidade são esmagadas por mecanismos arbitrariamente reprodutíveis em uma sociedade.*

Dentro dessas críticas, a afirmação de que “Deus é senão a sociedade”, além de limitadora, é insuficiente para a interpretação dos indivíduos e suas relações com as

instituições consagradas, porque elimina a centralidade de um componente decisivo para a arte: a noção de substância. Assim, responder algumas partes da teoria da crença de Bourdieu, é importante destacar os trabalhos de Roger Friedland que consideram possível situar as práticas institucionais como ontologicamente racionais, sem, ao mesmo tempo recusar uma noção de sociedade capaz de articular (em suas linguagens, experiências, julgamentos estéticos e práticas) outras questões mais ligadas à substância.

99 – *Os objetos se conectam com diversas situações concernentes ao julgamento estético, ao mesmo tempo em que os indivíduos creem em várias substâncias institucionais, e assim, lidam com uma parte intangível da própria vida social.*

Amor, justiça, soberania popular; Deus, propriedade, beleza, ou verdade. Todos estes podem ser vistos, de acordo com Friedland, como exemplos de substâncias presentes nas relações institucionais, ao mesmo tempo em que são capazes de se reforçarem por meio de laços individuais e mediante experiências estéticas mais pessoais (FRIEDLAND, 2009a, p. 912). Some-se a isso outras bases da Teoria do Ator Racional, como as de Raymond Boudon e Jon Elster, para se entender que as próprias substâncias podem tanto reunir decisões racionais, quanto operações marcadas pela irracionalidade. Tudo isso deve ser visto muito além da necessidade de estar ou de entrar no "jogo social", para lidar com a estética. Na verdade, o julgamento estético, requer também, estados mais particulares e desprendidos da necessidade de orientar as práticas do indivíduo e as submeterem por meio de valores que os outros indivíduos escolheram para ele.

Tomando como exemplo, além de amar algum artista e ou obra de arte, os indivíduos podem fazê-lo, sabendo que não ganharão o reconhecimento da maioria dos seus pares. Os indivíduos podem *amar* algo ou alguém, porque optam em arcar com os riscos estéticos do autoengano e do voluntarismo, por exemplo. Se é certo que a reciprocidade é um objeto do amor, às vezes, essa mesma reciprocidade pode significar a própria morte do amor (ELSTER, 2014, p. 275). Justamente por motivos assim, é possível verificar que milhares de pessoas dormem em filas para assistirem a algum show de seus artistas favoritos porque estão muito além de um "jogo social". É claro que muitos indivíduos podem sonhar com um momento em que os seus artista favoritos possam falar com eles. Mas não deixa ser razoável admitir que muitas dessas pessoas abarrotam filas nas portas de estádios porque esperam muito mais, pelo momento de estética e fruição, do que por estarem ansiosas em se distinguirem, de marcarem suas diferenças diante de outras pessoas, ou de saberem que os artistas tirarão algum tempo

para falarem com elas. É claro que isso também ocorre e que muitas pessoas tiram *selfies*, postam fotos de ingressos caríssimos em suas linhas do tempo[49], das redes sociais, para onde foram e o que fizeram, mas isso não garante a interpretação de todas as decisões dos indivíduos e suas relações com seus julgamentos estéticos, como o fruto de um jogo de distinção social.

100 – *Na arte, experiências e objetos podem ser objetivados, já que possuem suas exterioridades. Mas, ao mesmo tempo, existem substâncias que, além de não se converterem em valores sociais, fazem parte das racionalidades dos indivíduos e consistem em suas subjetividades, capazes de escapar dos controles sociais, pelo fato de não serem diretamente observadas e nem palpáveis.*

É possível encontrar as objetividades na arte, em um poema, canção, filme, ou escultura, de modo que os objetos nem sempre se livram de funções politicamente objetivas, opressoras, promotoras de desigualdade e de distinção. Nesse aspecto, Bourdieu é caro e marcante. Contudo, é preciso sustentar que as experiências e julgamentos estéticos, quando favoráveis a um trabalho artístico, podem escapar de fatores objetivos. Isso acontece quando as instituições artísticas, embora constituídas pelo poder, remontam a propósitos analiticamente externos às suas constituições formais e conteudísticas, à medida que os indivíduos passam a recorrer a intencionalidades, racionalidades e operações da consciência, que estão interligadas com outras substâncias e juízos mais amplos e complexos.

101 – *Nem economia e nem illusio são o telos do poder.*

Aqui, ocorre algo muito diferente: é pelo fato de os indivíduos recorrerem à crença em substâncias que corroboram o estabelecimento de desigualdades e processos políticos, que algo como o poder se sustenta. Se os julgamentos estéticos são julgamentos morais e as práticas individuais são reciprocamente vinculadas às consequências das substâncias, ambos os julgamentos partem de uma dimensão deontológica para uma ontológica (FRIEDLAND, 2009b, p.13-15). Isso pode ser identificado quando se percebe que as associações entre indivíduos, objetos e instituições da arte, também movem crenças depositadas em substâncias

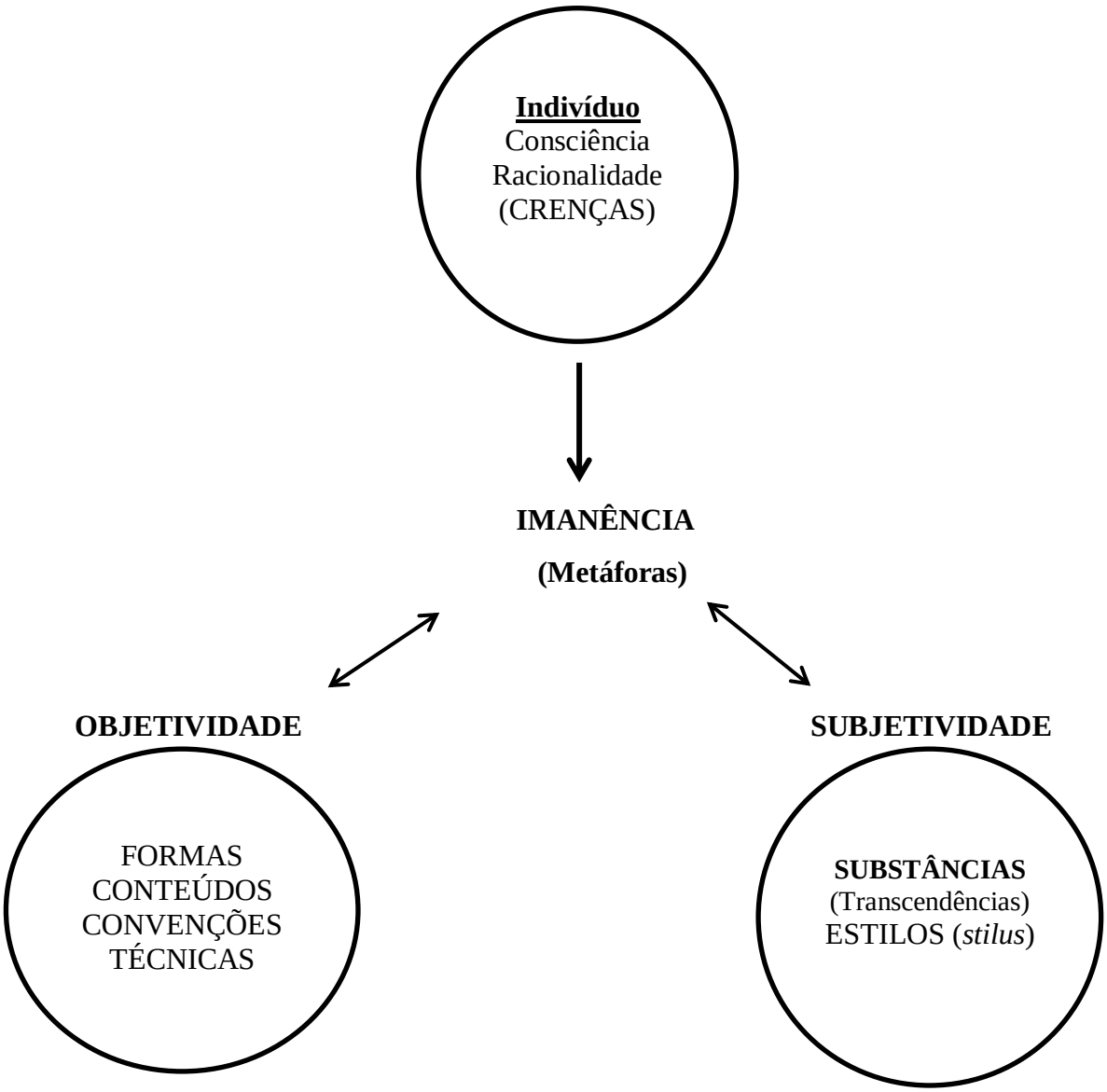
[49] Outrora como apontou Theodor Adorno, existem razões, por exemplo, em um consumidor idolatrar "o dinheiro que ele mesmo gastou pela entrada num concerto de Toscanini [...] não porque o concerto lhe agradou, mas por ter comprado a entrada" (ADORNO, 1999, p. 78).

como beleza, bem, mal, glória, horror, isto é, condições ontológicas do próprio julgamento estético e de suas subjetividades. Além dos critérios e definições objetivas serem incompletos para uma abordagem sobre a crença dos indivíduos, um conceito como *illusio* não abrange de modo devido, as condições de transcendência baseada na arte, visto que o julgamento estético não é uma simples peça de um jogo (*ludum*).

102 – *As relações entre os indivíduos, a estética e a arte não se pautam apenas por valores de uma economia dos bens simbólicos, os julgamentos em torno de obras de arte, ultrapassam questões formais e objetivistas da arte, pois movimentam substâncias estéticas.*

As bases para alguém julgar lidam com elementos linguísticos e argumentativos da comunicação, do poder e de uma economia simbólica, mas ao mesmo tempo, as realidades do julgamento estético podem se basear em fatos e lembranças para além dos limites da contingência e da situação (BOLTANSKI; THÉVENOT, 2006, p. 352). É fundamental ter em vista que tanto exemplos de uma entidade religiosa, quanto os da experiência artística consagrada, podem levar os indivíduos a condições muito mais complexas, cuja transcendência se torna algo imanente à *práxis* e seus "objetos" (FRIEDLAND, 2009a, p.911). Observe-se, então, de que maneira, o julgamento estético pode assegurar algumas bases mais complexas em torno da crença (FIG. 17):

FIGURA 17 – Processos entre crença e julgamento estético



Fonte: autoria própria.

É possível observar como as substâncias ocupam relações com a racionalidade e a consciência dos indivíduos. Mas, ao mesmo tempo, é importante registrar os seus componentes mais subjetivos para a construção dos julgamentos estéticos. Conforme as condições encontradas no esquema acima, ainda é possível se aproximar do seguinte argumento de Georges Bataille: "não posso, de fato, atribuir à subjetividade o limite do eu ou *dos* eus humanos, não que eu possa percebê-la alhures, mas porque, não tendo podido limitá-la a mim mesmo, não posso limitá-la de modo algum" (BATAILLE, 2015, p. 32).

Em suma, o julgamento estético, embora marcado por estados mais palpáveis da consciência e da racionalidade, também precisa considerar os efeitos mais subjetivos através

das substâncias acionadas pelos indivíduos e suas intangibilidades. Agora, é fundamental analisar outro conceito usado por Bourdieu, que se mostra fortemente vinculado às condições de se crer em algo: a *doxa*, cujos desdobramentos e questões se somam às noções extensivas de sagrado e profano.

5.3 *Doxa* e os efeitos do sagrado e profano

"[...] palavra que pedi de empréstimo a Platão. Trata-se de uma palavra magnífica: doxa significa, ao mesmo tempo, opinião, crença e também representação, aparência, fingimento, etc" (Pierre Bourdieu. Ilusões e conhecimento).

"Eu queria fazer um texto comparando pintura popular e religião popular: tem-se exatamente a mesma oposição, culto/inculto, clérigo/profano, expressando-se exatamente nos mesmos termos".
(Pierre Bourdieu. Sobre o Estado).

"jamais assistimos a uma total dessacralização do mundo, pois, no Extremo Oriente, o que se chama 'emoção estética' conserva ainda, mesmo entre os letrados, uma dimensão religiosa" (Mircea Eliade. O Sagrado e o Profano).

No início deste capítulo, foi destacado que parte dos escritos de Bourdieu sobre o julgamento estético se fundamenta como teoria da crença. Agora, é importante ressaltar que a perspectiva bourdieusiana aborda as similitudes entre arte e religião por meio da *doxa* (δόξα), palavra grega que significa "um conjunto de crenças" e que pode ser utilizada em oposição ao termo *episteme*, neste caso, aquilo que indica conhecimento. Além de remodelado, o conceito de *doxa* ganhou, em Bourdieu, mais traços sofisticados, sobretudo ao indicar um tipo de conhecimento pré-reflexivo, intuitivo e incorporado pela experiência, bem como inconscientemente depositado e tido como um ponto de predisposições relacionais (DEER, 2010, p. 120).

Segundo a teoria de Bourdieu, é plausível afirmar que não há crença sem *doxa*, e isso ocorre, em primeiro lugar, porque a crença corresponde às experiências iniciais dos indivíduos, dentro das quais eles não só aderem à ordem, mas às *relações de ordem* social. Em segundo lugar, pelo fato de a *doxa* ser o ponto que une tanto o mundo real, quanto o mundo pensado, ela oferece componentes para a crença, cujos desdobramentos não a opõem

do conhecimento. A *doxa* combina os modos de crer aos de conhecer, cuja prova pode ser ratificada na seguinte observação: se através do conceito de *illusio*, a teoria bourdieusiana, demonstrou a existência de um desinteresse, presente no fato de os indivíduos ocultarem os mecanismos que os levam a crer em valores sociais, através da *doxa*, existe a produção de crenças que depende de todo um ato do conhecimento.

> A percepção primeira do mundo social, longe de ser um simples reflexo mecânico, é sempre um ato de conhecimento que faz intervir princípios de construção exteriores ao objeto construído, apreendido em seu imediatismo, mas que, por ser destituído do controle de tais princípios e de sua relação com a ordem real que eles produzem, é um ato de *desconhecimento*, implicando a forma mais absoluta de reconhecimento da ordem social (BOURDIEU, 2013b, p. 438).

Conforme a ideia de que só se percebe quando se conhece, a *doxa* bourdieusiana pode ser vista em diferentes campos de produção social (religioso, artístico, político, dentre outros), mais acentuadamente nas configurações distintas e promovidas pelos indivíduos, instituições, classes e frações de classes. Ao mesmo tempo, a *doxa* está vinculada ao ato de crer em algo, e assim, suas chaves para ação na sociedade, não dependem de provas, sequer necessitam de afirmações explícitas. De modo semelhante à *illusio* (ao jogo que se deve entrar e jogar para constituir suas regras sob a prática), se o campo artístico for aqui pensado, se notará que ele próprio, além de marcado por especificidades, aparece na teoria de Bourdieu sob a ideia de que "cada universo erudito possui sua *doxa* específica, conjunto de pressupostos inseparavelmente cognitivos e avaliativos cuja aceitação é inerente à própria pertinência" (BOURDIEU, 2001, p. 122).

Porém, ao mesmo tempo em que a teoria da crença de Bourdieu admite o papel da *doxa*, precisa desdobrá-la sobre a tensão de dois conceitos que constituem, tanto o *modus operandi*, quanto o *opus operatum* das práticas sociais: a *ortodoxia* e a *heterodoxia*, que se dão em todo processo de luta que distinguirem-se da pura condição de *doxa* (BOURDIEU, 2007a, p. 13). A pura *doxa*, em sua dimensão de algo imposto e colocado como um valor indiscutível tornou-a um forte alvo de críticas perante vários pensadores, sobretudo os da educação. Além de Bourdieu, outro acadêmico como Paulo Freire, apontou duras críticas a uma educação capaz de produzir dominação (BURAWOY, 2011b, p.2) e como alternativa ainda frisou que o papel de uma educação mais problematizadora e crítica, "é proporcionar, com os educandos, as condições em que se dê a superação do conhecimento no nível da '*doxa*' pelo verdadeiro conhecimento, o que se dá no nível do 'logos'" (FREIRE, 1987, p. 40). Tais apontamentos foram indispensáveis para um debate acerca da educação, mas, ao

mesmo tempo, devem ser tomados para se pensar o grande desafio de se perguntar, até que ponto, a solução do logos, proposta por Freire é suficiente para preencher a fruição no mundo da arte.

Em Bourdieu, a *doxa* se prolonga da seguinte maneira:

> O mundo social se dá no modo da *doxa*, essa espécie de crença que nem sequer percebe a si mesma como crença. O mundo social é um artefato histórico, um produto da história que é esquecido em sua gênese em favor da amnésia da gênese que toca todas as criações sociais [...]. Não há reconhecimento mais absoluto do que o reconhecimento da *doxa* já que ela não se percebe como reconhecimento (BOURDIEU, 2014, p. 250).

Por outro lado (e além da *doxa*), outro conceito, o de ortodoxia, aparece na sociologia bourdieusiana como o conjunto das situações onde os valores arbitrários são estabelecidos e aceitos de modo prático. Assim, mesmo que a arte considerada erudita e mais seleta, nem sempre esteja dominada por um viés mais ortodoxo, no campo artístico, a mesma não deixa de dispor de grande chance de estar "sempre às voltas com a questão da ortodoxia, ou seja, com a questão dos critérios que definem o exercício legítimo de um tipo determinado de prática intelectual ou artística" (BOURDIEU, 2007b, p. 108). Por extensão, é possível notar as dificuldades da ortodoxia contra outros valores heréticos (entenda-se aqueles que tentam mudar as regras de um campo), e em como ela aparece sob condição agonística e voltada para tornar aquilo que é tácito em explícito (BOURDIEU, 1993, p. 42). Em termos práticos, isso ocorre quando na arte, em vez de ignorar algo, alguém que se pretende herético se arrisca ao julgar fora de padrões e regras mais conservadoras, sobretudo, quando se entende que julgar é também revelar o outro e se afinar com várias formas de luta social.

Por seu turno, a heterodoxia, marca sua principal diferença ante a ortodoxia, por meio de crenças menos convencionais e que busquem abalar os valores até então estabelecidos, em uma sociedade, buscando assim, a ocupação mais privilegiada no campo de produção cultural. Exemplificando, em virtude dos movimentos mais heterodoxos, tanto um componente como o dinheiro, quanto outro como as convenções mais conservadoras daquilo que é considerado "artístico", podem ser postos à prova e denegados, sobretudo quando novos movimentos, manifestos e artistas aparecem, reivindicam e oferecem outros caminhos para o julgamento estético (DEER, 2010, p. 123-124).

Conforme a linha de raciocínio de Bourdieu, as tomadas de posição mais ortodoxas necessitam de alguma heresia, pois mesmo na arte é preciso condenar aquilo que não se pode e nem se deve fazer, em nome da estética. Neste sentido, o julgamento estético, além de

inicialmente moral, pode, segundo a teoria bourdieusiana, ser também discriminatório e condenatório. De maneira inversa, o privilégio de quem concentra a produção da crença pode ser tão forte, a ponto de se efetivar como um próprio sacerdócio. Se existem homologias entre o religioso e o artístico, Bourdieu sustenta que os agentes que se valem de competências e são considerados "competentes", por outros agentes, se tornam autorizados para falar e julgar de modo reconhecido, tal qual um tipo de sacerdócio, que não apenas é capaz de legitimar, como de organizar "catálogos de pecados", e reafirmar um "monopólio da leitura legítima, ao instaurar uma 'ruptura' absoluta [...] entre a leitura legítima e as leituras profanas" (BOURDIEU, 2008b, p. 164).

Ao lançar as principais diferenças entre *doxa*, *ortodoxia* e *heterodoxia*, Bourdieu chama atenção para outro conceito relevante e fundamental no entendimento da teoria da crença: a *alodoxia*, uma espécie de erro de percepção e apreciação, que leva os agentes a reconhecerem "uma coisa como outra" (BOURDIEU, 1998, p. 44). A *alodoxia* é uma condição importante para entendermos os estados de julgamento estético, a partir da teoria bourdieusiana, cujas condições alodóxicas aparecem como uma alternativa diante de abordagens mais fenomenológicas a respeito do mundo, isto é, em vez de considerar a vida como produto tensionado por *noese* (como a experiência se modifica sob diferentes estados) e *noema* (como um objeto aparece no nosso pensamento). Bourdieu interpreta os julgamentos equivocados dos indivíduos e suas crenças, levando em conta a combinação entre *alodoxia* e *hexis* corporal, no lugar de *noese* e *noema*. Com isso, a maneira bourdieusiana de converter a intencionalidade no corpo socializado, não só colide com a fenomenologia, como se choca com a perspectiva da filosofia da mente de John Searle e suas questões acerca da consciência. Diferente de outras correntes, Bourdieu considera o corpo mais pelo seu ser durável e duravelmente modificado, do que pelas operações da consciência biológica, marcada por estados pré-intencionais e por sua intencionalidade direcionada entre mundo e mente.

A *alodoxia*, em Bourdieu, opera por meio de uma relação dupla, estruturada e estruturante e como entre o julgamento e a ação. É nessa articulação, que a *alodoxia* se torna prática e um tipo de julgamento que acaba por transformar os mecanismos de certos universos (como os da dança, da música, do esporte, dentre outros) se mostra do "envolvimento prático do corpo" e do modo de "inteligência corporal". Observe-se, mais uma vez, o quanto a abordagem de Bourdieu credita as bases para o julgamento, nas competências e gramáticas do corpo, ao mesmo tempo em que abre mão de uma abordagem mais focada nos estados mentais para se julgar esteticamente a experiência no mundo social.

Para a sociologia bourdieusiana, existe um "acordo imediato quanto às maneiras de julgar e de agir que não supõe a comunicação das consciências" (BOURDIEU, 2001, p. 177), tampouco um tipo de acordo que dependa de contratos sempre formais entre os agentes. Diante disso, um estado como o de *alodoxia*, é acima de tudo, a prova de que os indivíduos podem ser "cúmplices de sua própria mistificação" (e mais uma vez, de sua própria dominação), posto que, ao lançarem suas crenças, juízos e expectativas sobre convenções estéticas, terminam por depositarem esperanças, em artistas, obras de arte e movimentos estéticos que são, objetiva e socialmente, desvalorizados, além de denunciados por meio de um desencaixe entre o conhecimento e o reconhecimento. Ao tomar uma parte de seu *corpus* de pesquisa em *A Distinção*, Bourdieu exemplificou como os indivíduos podem crer em coisas socialmente desqualificadas e considerou esses tipos de processos problemas alodóxicos e referentes ao campo da própria arte:

> A *alodoxia*, heterodoxia vivida na ilusão da ortodoxia engendrada por essa reverência indiferenciada, misturando avidez com ansiedade, leva a considerar a opereta como "grande música", a vulgarização como ciência, o símile como algo autêntico, além de encontrar nessa falsa identificação, ao mesmo tempo, inquieta e confiante demais, o princípio de uma satisfação ainda tributária, de algum modo, do sentimento da distinção (BOURDIEU, 2013b, p. 300).

As questões entre *doxa*, *ortodoxia*, *heterodoxia* e *alodoxia*, se tornam ainda mais complexas quando Bourdieu as cruza com outras categorias clássicas das próprias ciências sociais, por exemplo, as de *sagrado* e *profano*. Basicamente, vários escritos bourdieusianos tentam imprimir o argumento de que todo *sagrado* possui o seu complemento *profano*, sendo esses, produtos do social, além de instrumentos necessários para a manutenção do mundo agonístico; marcado por disputas e conflitos de ordem simbólica. Como desdobramento dessas afirmações, toda prática ou crença profanadora, está de certa forma, fadada a aparecer como dominada (BOURDIEU, 2007b, p. 45), na medida em que a profanação consiste em um gesto de contestação diante daqueles agentes e valores que detêm o monopólio da ordem e dos símbolos sagrados.

No julgamento estético, existe o ponto de vista da autoridade, naquilo que é capaz de manipular o sagrado e extrair dele alguma fonte de monopólio para sucesso (BOURDIEU, 2013b, p. 82). Na visão de Bourdieu, o campo da arte pode até se opor ao mundo da vida cotidiana, da mesma maneira que a condição do sagrado pode ser opor à do profano. Isso é possível porque existe a sacralidade presente no gesto de se afastar do imediato e denegar as necessidades mais básicas do cotidiano. Ao carregar obras "intocáveis" e várias

metamorfoses, naquilo que é capaz de exigir a iniciação mais específica por parte dos agentes que queiram julgar, esteticamente, a obra de arte, há um exemplo notório de sacralidade. A arte torna possível uma conversão para o sagrado, quando exige um conjunto de "disposições e predisposições" mais particulares, e garante o acesso à consagração àqueles que satisfazem a tais exigências (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 166).

Para Bourdieu, tanto os elementos da religião, quanto da arte assimilam recursos socialmente mais objetivos, ao longo do tempo, a ponto de as experiências religiosas e artísticas não perderem de vista a necessidade de transporem recursos puramente mágicos para a esfera moral. Neste sentido, os julgamentos estéticos sobre a obra de arte, não devem apenas se vincular à magia, mas aos valores, moral e convencionalmente orientados em um campo da arte. Isso ocorre de tal maneira, que os indivíduos desapropriados de competências necessárias para julgar e incapazes de movimentarem as convenções objetivas para a interpretação de alguma obra de arte, se tornam *leigos* e também *profanos* –, tanto no sentido de ignorantes de uma religião, ou de estranhos, ao sagrado e ao corpo dos administradores do sagrado (BOURDIEU, 2007b, 43). Por extensão, a teoria da crença de Bourdieu indica o seguinte: aquilo que não se consolida como *religião*, é reduzido à *magia*, cujo sentido pejorativo está em considerá-la como "inferior" e "profana". Várias religiões antigas, "primitivas", e até mesmo outras religiões contemporâneas, são tidas como "inferiores" e "profanas", quando os seus sistemas desafiam a autoridade e os poderes simbólicos de outras crenças e religiões muito mais consolidadas e socialmente mais amplas (por exemplo, o Judaísmo, Islã e, no caso principal do Ocidente, o Cristianismo). Na arte, processos similares ocorrem, quando os cânones são tidos como superiores aos trabalhos artísticos de menor valor.

É preciso, porém, ter certo cuidado nesta discussão, pois se, para Bourdieu, aquilo que é socialmente rechaçado é passível de ser visto como profano, ao mesmo tempo, é preciso registrar uma observação complementar, encontrada na sociologia de Raymond Boudon:

> Alguns teóricos mais prudentes, como Durkheim e Weber, sobretudo, observaram que a magia fornece uma interpretação do mundo que nada tem de irracional, em se tratando de sociedades ou de meios sociais em que o pensamento científico é desconhecido. Contudo, o primeiro movimento do observador ocidental impregnado de pensamento científico é o de considerar as práticas de magia como estranhas e irracionais (BOUDON, 1995, p. 50).

A passagem acima, descrita por Boudon, revela que uma parte do conceito de magia, nas ciências sociais, é fruto de determinismos, preconceitos e sociocentrismos de muitos

pesquisadores, o que não é necessariamente, o caso de Bourdieu. Ao dizer que uma sociedade julga certas expressões artísticas como "profanas", a sociologia bourdieusiana não afirmou que o funcionamento seriam inferiores àquelas criações artísticas tidas como "sagradas", em determinada cultura. No entanto, faltou em Bourdieu, uma abordagem mais focada na análise em como as expressões artísticas, julgadas profanas, são racionalmente orientadas, em uma sociedade. Neste ponto, a perspectiva de Boudon avançou melhor quando deu um espaço para o papel da racionalidade nas expressões dos indivíduos, à revelia de uma sociedade e suas convenções estéticas. Uma explicação ainda mais aprofundada sobre a racionalidade e suas capacidades de orientar a defesa sobre obras de arte mais sagradas, em detrimento de outras profanas, pode se aproximar das medidas de precaução por parte dos indivíduos, trabalhadas por Jon Elster:

> No momento 1, um indivíduo quer fazer A no momento 2, mas antecipa que, quando 2 chegar, ele talvez queira fazer ou faça B, a não ser que algo o impeça. Nesses casos, o comportamento racional no momento 1 pode envolver medidas de precaução para impedir a escolha de B no momento 2 ou, pelo menos, tornar essa opção menos provável (ELSTER, 2009, p. 16-17).

Em sua ótica a respeito do papel da crença, Bourdieu considera a sacralização dos objetos, discursos e representações, ligada à personificação da autoridade e da liderança, na sociedade. Há, portanto um "mistério do ministério" nesse processo, ou seja, a *alquimia da representação*, "através do qual o representante constitui o grupo que o constitui". De acordo com essa perspectiva, um sacerdote ou um artista podem se consolidar quando se tornam *porta-vozes* e assumem o poder pleno para falar e agir em nome do grupo que lhes consagrou. Além do mais, nos escritos bourdieusianos, as condições para o agente tornar-se sagrado, estaria em relação com a própria *linguagem autorizada*, entenda-se:

> Grupo feito homem, ele personifica uma pessoa fictícia, que ele arranca do estado de mero agregado de indivíduos separados, permitindo-lhe agir e falar, através dele, "como um único homem". Em contrapartida, ele recebe o direito de falar e de agir em nome de um grupo, de "se tornar pelo" grupo que ele encarna, de se identificar com a função à qual ele "se entrega de corpo e alma", dando assim um corpo biológico a um corpo constituído. *Status est magistratus*, "o Estado sou eu". O então, o que dá no mesmo, o mundo é minha representação (BOURDIEU, 2008b, p.83).

Os argumentos acima, de Bourdieu, ainda possuem força para a explicação parcial sobre mundos da arte, haja vista o paralelismo entre eles e as *afinidades eletivas*, traçados por sua teoria da crença, não menos importantes ao considerarem a figura do líder religioso como

exemplo de alguém semelhante à figura do artista de renome. Tal analogia é válida, em um mundo marcado por diversas celebridades que trabalham com arte, desfrutam de *fãs* e possuem centenas, milhares, e até mesmo, milhões de *seguidores*. Nas redes sociais, centralizadas pelo *Facebook, Twitter, Instagram, Snapchat, Whatsapp*, dentre outros recursos e aplicativos, há diversos exemplos capazes de projetar a legitimação de artistas e seus trabalhos. Some-se a esses processos a emergência que várias comunidades virtuais alcançaram e definiram, sobre o senso de localidade de seus atores, ao mesmo tempo em que se relacionam com a internet sob um tipo de "rede global", ainda que muitas das suas formas de acesso não sejam globais (APPADURAI, 2010, p. 198; CASTELLS, 2003, p. 142).

A presença e o impacto de elementos sagrados e profanos, em uma sociedade, além de fornecerem implicações para a arte, podem referendar parte da contribuição de Bourdieu, ao mesmo tempo em que podem concordar com a seguinte consideração de um autor como Mircea Eliade: mesmo os indivíduos profanos podem conservar vestígios do *comportamento* religioso, ainda que tais comportamentos possam se esvaziar de *significados* religiosos (ELIADE, 2013, p. 166). Entretanto, é fundamental ressaltar que a conservação de elementos comuns à religião, pode torná-la semelhante, mas não *idêntica* à arte, posto que "uma associação com Deus não é substituível por nenhuma outra", como bem o disse Bruno Latour (2012, p. 61), ou que "não se pode julgar da mesma maneira as práticas mágicas do *primitivo* australiano e as do ocidental que pretende torcer pequenas colheres apenas pela sua força de vontade", como afirmou, certa vez, Raymond Boudon (2008, p. 70).

103 – *As experiências artísticas, os julgamentos estéticos e as próprias obras de arte (de pintores, compositores, cineastas, dentre outros) se assemelham à religião porque se vinculam a consagrações, transfigurações e transubstanciações, e que, acima de tudo, transformam os mundos da arte em um espaço de celebração de artistas, tomados como seres intocáveis, míticos, e tornando boa parte de suas criações, bases para a orientação de estados conscientes e decisões racionais.*

Embora a arte às vezes pretenda se constituir como um fim em si (DANTO, 1999, p. 215), é preciso lembrar que além da objetividade ontológica das coisas e suas possibilidades de conexão com os atores sociais, existem estados da consciência, capazes de interpretar, transfigurar e transubstanciar as crenças dos indivíduos. Esse processo deve considerar o vínculo entre as pessoas e as obras de arte para que o julgamento estético se efetive e tome determinadas experiências como artísticas. Para isso ocorrer, é preciso que os indivíduos

tomem operações da racionalidade e elementos intencionais de suas consciências. Neste patamar de crítica, é justo falar, inclusive, em uma *consciência estética*, uma vez que:

> Se as interpretações são o que constitui as obras, não há obras sem elas, e as obras são malformadas quando a interpretação é errada. E conhecer a interpretação do artista é, de fato, identificar o que ele fez. A interpretação não é algo exterior à obra: obra e interpretação surgem juntas na consciência estética. Como a interpretação é inseparável da obra, ela é inseparável do artista, se ela é obra do artista (DANTO, 2014, p. 80).

A teoria social que tenha a estética como ponto para a análise, de fato precisa considerar a crença um componente importante, sobretudo se a produção de valor não é o único recurso explicativo da arte. É possível, aliás, considerar que a obra de arte está intimamente relacionada a indivíduos e instituições no processo envolto por julgamentos que abarcam estados da consciência e racionalidades específicos. Em Bourdieu, as capacidades de não se ater a questões econômicas e materiais da obra de arte, é defendido nas suas possibilidades da *alquimia* social e, consequentemente, simbólica. A alquimia simbólica é carregada pela magia e sacralização, necessárias para a constituição social da obra de arte (BOURDIEU, 2008a, p. 29), mas diferentemente de Bourdieu, é importante ampliar o impacto da consciência, sobretudo ao entender que esta pode ser vista como uma *consciência estética*.

Apontar semelhanças entre a arte e a religião é um procedimento enriquecedor, haja vista algumas conexões entre as condições religiosas do profano serem encontradas nas experiências artísticas. Na religião, às vezes uma proximidade excessiva entre aquilo que se pretende *divino* e o mundo cotidiano, pode, na verdade, se converter em ameaça para a própria garantia do poder –, seja este político, econômico, religioso, simbólico, sobretudo quando se corre o risco de vulgarização da própria obra de arte e dos elementos sagrados, por parte dos seus fiéis. Não é por acaso, que quando do apagamento de certas fronteiras entre o sagrado e o profano, muitas instituições religiosas chegaram a "podar o espírito com a tesoura da rigidíssima disciplina, para aparar todas as exuberantes proliferações da imaginação popular" (HUIZINGA, 2013, p. 280). Aplicando tais considerações para a arte, ver-se-á que a existência do profano, além de forte, demanda maior atenção sociológica.

104 – *A profanação não só é marcante para a arte, como profanar significa a abertura da forma especial de negligência, capaz de ignorar a separação e o afastamento das coisas sagradas com a de um mundo ordinário*.

Vem à tona a seguinte questão: em que medida, a arte e o julgamento estético, se tornam um caso de profanação ou apenas da secularização das experiências e das convenções artísticas? As contribuições de Bourdieu sobre o sagrado e profano, são significativas para o estudo sobre o julgamento estético da arte, mas elas não devem guiar somente o mundo da dominação, da distinção, tampouco da necessidade do julgamento estético, como base do valor social. Diferente disso, Elster demonstra como outras condições para julgar que não dependem das disposições duráveis e transponíveis, podem ajudar os indivíduos a lidarem com o fato de que certos julgamentos sociais são balizados sobre uma crença minoritária, mesmo que os seus possíveis benefícios sejam duvidosos.

É possível que alguém julgue e depois opte por trabalhos artísticos, muito mais por razões dos seus interesses e de sua fruição, do que pela necessidade da aprovação da maioria das pessoas. Existem apreciadores, consumidores e artistas que se voltam para trabalhos mais específicos, por tentarem lidar com obras "que são boas *como obras de arte*, em oposição a obras que são boas como propaganda ou obras que lhes trarão muito dinheiro ou prestígio" (ELSTER, 2009, p. 227). Entretanto, os indivíduos não precisam se interrogar até que ponto, suas escolhas e os julgamentos das outras pessoas são tecnicamente válidos, para considerar suas obras escolhidas como "de qualidade". Isso pode interessar muito à teoria da estética do que à teoria social, ou à teoria sociológica, pois não há uma garantia de que todos os julgamentos estéticos baseados sobre crenças e intencionalidades levarão os indivíduos aos melhores benefícios, sociologicamente falando. Em determinadas situações, aprovar e colocar a obra de arte na posição favorita pode trazer estigmas, rótulos e deboches a um indivíduo que julgou, de maneira favorável, certo trabalho artístico.

Não bastassem os comentários acima, existe um desdobramento fundamental para se refletir o papel da crença entre os julgamentos estéticos, e ele aparece naquilo que Giorgio Agambem diferencia como *secularização* e de *profanação*. Se a religião ou a arte são capazes de promoverem uma *secularização*, é possível pensá-las como a remoção das coisas e o deslocamento de suas forças, de um lugar para outro. De acordo com Agamben, a *secularização* consiste na transmutação política, em vez da mudança e ou da crítica profunda das relações de poder. Por outro lado, a profanação realmente pode ser encontrada na religião, como também na arte, a ponto de, em ambas, o ato de profanar, implicar:

> [...] por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os

> dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (AGAMBEN, 2007, p. 68).

Diante dos pontos encontrados em Agamben, é sabido que o deslocamento da arte para outros mundos, nem sempre consiste no gesto de profanação. Na realidade, a criação artística, às vezes deixa de ser consagrada apenas em certos espaços, mas é absorvida em outros. Assim, o artista ligado a sua criação, pode se converter na figura ainda mais celebrada e seguida, dentro de outros mundos da arte. No sentido mais estrito, é bem provável que a de arte, quando assinada por alguém, corra o sério risco de não se tornar profana, sobretudo quando a pessoa, grupo ou instituição que a assinou já é alguém conhecido. Isso vale para o caso de *Fonte*, quando apenas ao ser apropriada e assinada por R. Mutt, sofreu um grande rechaço por parte de críticos e organizadores da arte; mas após receber a chancela de Marcel Duchamp (e aqui Bourdieu tem razão, ao destacar a importância da assinatura / *grife* no processo de crença e legitimação para o julgamento estético), passou a ser consagrada, em vários mundos da arte.

105 – *Afirmar que convenções e processos criativos da arte estão bastante imbuídos de mensagens políticas, ironias e críticas, não só é comum como é basilar na arte. Porém, tal afirmação não garante, sob o ponto de vista teórico, que essas mesmas criações artísticas serão profanas e imunes aos julgamentos estéticos interessados em consagrá-las, nos mundos da arte.*

Um trabalho como MIJE, atribuído a Paulo Bruscky (FIG. 19), realmente possui vários recursos comuns aos de uma condição profana da experiência estética, em sua ironia, deboche, e outros recursos mais técnicos do *ready mad*e performado, aplicado em um espaço público. Porém, ao receberem assinaturas, ao se tornarem conhecidos, reconhecidos, e ao circularem em mundos da arte de certo peso institucional / social, os trabalhos de Bruscky não se efetivam puramente como criação do profano, pois o crescimento de sua visibilidade, por parte de instituições, críticos e meios da imprensa, impede que isso se efetive. Assim, é possível que os trabalhos criados por Bruscky, consistam em uma forma de secularização, em vez de uma forma de profanação (FIG. 18):

FIGURA 18 – MIJE. Paulo Bruscky (1982)

Fonte: Arte & Ensaios[50]

Em contrapartida, a escultura deixada no Calçadão da praia de Copacabana, durante os Jogos Olímpicos de 2016, está mais disposta a ser vista como um caso de profanação artística, pois além de anônima, tal escultura de gelo carrega a crítica contundente aos governos nebulosos e aos rumos incertos do esporte e da educação, no Brasil. Note-se que mesmo assim, a autoria e ou celebração focada na figura do artista, grupo ou instituição de arte, foram dispensadas, elemento que a torna muito mais disposta à profanação (FIG. 19):

[50] Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/paulo-bruscky.html> . Acesso em: 18 ago 2016.

FIGURA 19 – Escultura de gelo com a palavra “legado”, é deixada na orla de Copacabana, durante os Jogos Olímpicos de 2016.

Fonte: Estadão[51]

Em termos básicos, o julgamento estético pode lidar com a existência de profanações, tanto na religião quanto na arte, afinal, em ambas são necessárias práticas alinhadas com aquilo potencialmente profano, ao mesmo tempo em que se depreendam julgamentos estéticos capazes de reconhecer ações de repúdio, sobre instituições e convenções. Um dos mecanismos para que a profanação ocorra se dá por meio da crença dos indivíduos, mas, ao mesmo tempo, a arte profana deve ser entendida como aquela cada vez mais afastada e independente da centralidade, tanto da consagração e da necessidade de ser aclamada pela figura de algum artista, quanto da busca por referendar alguma instituição.

Aqui, a arte anônima, de indivíduos anarquistas, de artistas dissidentes (*Mavericks*) e inomináveis, é, de fato, uma criação mais disponível à profanação; a despeito das vanguardas capturadas e institucionalizadas pelos mundos mais seguros da arte, onde é possível identificar artes e artistas que migraram posições outrora marginais, para outras mais centrais e para programas, embora aparentemente espontâneos resultam no mais exato dos cálculos (BECKER 2008, p. 270; BÜRGUER, 2008, p. 137). Além do mais, se o autor pode ser visto no Ocidente, como uma instituição moderna, cuja propriedade se vincula à figura do artista, no mundo atual, o desafio de a arte se tornar profana, portanto, anônima, parece ainda maior,

[51] Disponível em: <http://esportes.estadao.com.br/blogs/bate-pronto/escultura-de-gelo-com-a-palavra-legado-e-deixada-na-orla-de-copacabana/>. Acesso em: 18 ago 2016.

cada vez mais em que se apontam mundos da arte pulverizados pelo culto à personalidade e à imagem.

Por mais que as pessoas cultuem trabalhos artísticos e artistas “menos convencionais”, quando há uma institucionalização, a chance da profanação se reduz de maneira considerável. Se as pessoas pensam diferentemente, e acham, que um parangolé de Hélio Oiticica, exposto no Museu Naciona, é sinônimo da profanação artística, isso pode até fazer um sentido semântico, poético e sociológico, para nutrir a crença delas; porém, isso não possui qualquer sentido prático, do ponto de vista político. Na verdade, se o julgamento estético dos indivíduos é capaz de promover uma condição paralática sobre as obras de arte, as instituições também o são, quando domesticam, tanto a figura do artista, como de suas obras de arte. É óbvio que muitos indivíduos podem continuar a crer que, após tantos anos e proteções institucionais, e da crítica, *Fonte* é ainda uma obra politicamente profana, afinal, “a auto-ilusão é um recurso do princípio do prazer, não do princípio de realidade” (ELSTER, 2009, p. 99). Porém, se a profanação é algo político, o anonimato de seus espaços mais prosaicos, é o seu lugar mais profundo e contundente (FIG. 20).

FIGURA 20– Cavalete anônimo e em alusão ao governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckmin, profanado e remetendo à figura do Governador com um escudo do Batalhão de Choque, da Polícia Militar.

Fonte: Diáspora Brasil[52]

[52] Disponível em: <https://diasporabr.com.br/tags/choque> . Acesso em: 19 ago 2016.

5.4 O julgamento estético entre o carisma e o dom

"les visiteurs des classes populares sont bien placés pour savoir que l'amour de l'art naît des longues fréquentations et non du coup de foudre" (Pierre Bourdieu – L'amour de L'Art).

O último tópico deste capítulo foi desenvolvido para ressaltar que o julgamento estético apresenta outro elemento exercido por meio da crença: o *carisma*. Este, além de importante, é pertinente para a observação dos artistas, públicos consumidores, críticas e outros agentes do campo. Na sociologia bourdieusiana, a noção de carisma é fundamental e revela um modo de transformação da crença e do poder. Nesta linha argumentativa, é importante entender que desde as sociedades antigas, existem casos de figuras carismáticas, cuja função mais típica e emblemática aparecia na figura dos profetas. O carisma é condição social fundamental em épocas e culturas distintas, e em momentos cronologicamente mais recentes, é possível considerar o processo de legitimação da arte, da autoria, ou daquilo que muitos sociólogos chamam de *arte de artista*[53], em torno das transformações de artistas em indivíduos carismáticos, bem como partícipes do processo de violência simbólica[54].

Para Bourdieu, o carisma anda em compasso com relações de dominação e de submissão, que após serem transfiguradas, se tornam relações afetivas (BOURDIEU, 2013, p. 170). Tal argumento é análogo, ao de Max Weber, ao considerar o poder carismático em expansão, "logo que a dominação está assegurada e, sobretudo, assim que assume caráter de massa" (WEBER, 1994, p. 166). Em termos mais atuais, quando a força de vários artistas, convertidos em grandes celebridades é notada, suas presenças e outros tipos de contato à distância, são capazes de mover e comover diversos fãs e *seguidores*, na medida em que promovem efeitos do próprio carisma no mundo social.

De maneira semelhante à de Weber, Bourdieu compartilhou o interesse em tratar os modos de dominação na arte para além de fatores puramente racionais, e assim, levou em conta outras características irracionais. Por outro lado, isso não levou Bourdieu a especificar tanto os desdobramentos da racionalidade, como Weber o fez, pois o carisma e, consequentemente, o poder carismático, se tornaram, na teoria bourdieusiana, os principais instrumentos de irracionalidade da sociedade moderna, paradoxalmente vistos como fundamentais para o estabelecimento de outros valores racionais. Ao se voltar para um

[53] Por exemplo, Norbert Elias (1995) e Janet Wolff (2001).
[54] Esse paralelismo foi tão importante, a ponto de Bourdieu considerar, em *A Economia das Trocas Simbólicas*, a oposição entre *lectores* e *autores*, homóloga à oposição entre os sacerdotes e o profeta de origem (BOURDIEU, 2007b, p 126).

elemento como o carisma, a teoria bourdieusiana se filia à concepção mais interessada em ver a sociedade por meio das experiências da religião e da arte, igualmente pautadas por experiências irracionais. Ao mesmo tempo, é importante salientar que:

> O "carisma" seria uma força "especificamente irracional" na medida em que se constituía como "alheio a todas as normas", Era isso que fazia dos movimentos carismáticos o maior elemento revolucionário na história, a fonte mais potente de novas formas de racionalização (GIDDENS, 2001, p. 55).

Na teoria da crença de Bourdieu, o carisma se articula como forma de ideologia, a ponto de ser possível como *ideologia carismática*, cuja origem se encontra na própria *crença* dos agentes sociais, em torno de uma obra de arte. Por consequência, a ideologia carismática aparece como aquela "que orienta o olhar em direção ao *produtor* aparente – pintor, compositor, escritor – em poucas palavras, em direção ao autor, impedindo o questionamento do que autoriza o autor, do que a autoridade de que o autor se autoriza" (BOURDIEU, 2008a, p. 21-22). Diante desses argumentos, a sociologia bourdieusiana percebeu que o valor de uma obra de arte não deve ser buscado apenas em sua raridade material; muito pelo contrário: é a partir da *raridade do produtor* (e toda construção de seu carisma) que se encontra o princípio de produção da raridade de um produto. Ou seja, é muito além das questões biológicas do indivíduo (portanto, através de sua posição de reconhecimento, e de converter algum artista em "genial", "talentoso" e ou naquele "que possui um dom") que o artista passa a angariar julgamentos positivos dos seus próprios apreciadores, e realmente se efetiva por meio do aparato de dominação e reprodução artísticas.

É também inegável que os escritos bourdieusianos tratam a *ideologia carismática* sob uma série de valores socialmente orientados. De maneira mais específica, quando muitas pessoas e instituições naturalizam os privilégios daqueles que dispõem de melhores condições de aprender e julgar esteticamente, existe o argumento disfarçado de "mérito", "esforço individual", bem como o do verdadeiro "amor pela arte", algo que é falsamente apresentado como gratuito e desinteressado. Julgamentos assim, segundo Bourdieu, se tornam instrumentos para a manutenção e suavização de várias desigualdades sociais, o que ainda não parece o bastante, caso se pense como em Weber e Bourdieu situam o *dom* de modo decisivo na sociedade e em seus mecanismos de dominação e de reprodução, acrescidos à desigualdade social.

A teoria de Bourdieu salienta que o dom é mais um componente indispensável para a "sociodiceia burguesa", capaz de considerar que certos indivíduos não "chegaram aonde

chegaram" pelo fato de apenas estudarem ou treinarem certas habilidades, e sim porque receberam algo sobrenatural, levando-os à realização de suas profissões com mais facilidade do que a maioria das pessoas. Sendo assim, o "gênio do esporte", aquele que possui o "dom da oratória", alguém que recebeu a "vocação religiosa", ou aquele que se tornou um músico *virtuoso*, podem ser tomados como exemplos marcantes para esses tipos de interpretação social (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 164; BOURDIEU, 2010, p. 100; BOURDIEU, 1993, p. 36). Somada à proximidade de sua teoria com a de Weber, as reflexões de Bourdieu acerca do dom, também podem ser vistas em proximidade às de Howard Becker, no fato de, tanto o primeiro quantoo segundo reconhecerem que vários participantes da criação da arte e vários membros da sociedade em geral, creem no fazer artístico como algo capaz de requerer "talentos especiais, dons e habilidades", os quais pouquíssimas pessoas possuem. Além do mais, o dom é uma condição específica, caso se leve em conta que os indivíduos, instituições e grupos podem crer apenas na capacidade de poucas pessoas em possuírem elementos suficientes para, de fato, merecerem o título de artistas (BECKER, 2008, p. 14).

Em virtude de sua escrita na língua inglesa, o conceito de *dom*, é tomado em Becker como *gift*, portanto, uma expressão que amplia ainda mais seu significado, ao aproximá-lo sinônimo de *presente*. Neste sentido, o *dom* pode ser entendido não apenas como algo que se é recebido, que se ganha, ou até se põe, como um tipo de dádiva. É possível dizer que o dom, assume um caráter mágico e não menos interessante ao estudo da sociologia beckeriana. Ao mesmo tempo, a abordagem de Bourdieu é enfática, ao argumentar que muitas pessoas não apenas creem no dom de artistas pelo "talento" e "genialidade", como também põem esses bens simbólicos à frente de questões financeiras, através das quais um cantor, compositor, pintor e ator, poderiam aparentemente priorizar.

É possível notar que apesar de a arte estar profundamente orientada sobre a economia dos bens simbólicos, segundo Bourdieu, esta mesma economia é, na verdade, uma economia "antieconômica", quando se torna capaz de impor maneiras mais específicas de perpetuar "uma fé coletiva no valor do universal, que não passa de uma forma de má-fé (no sentido sartriano de mentira a si mesmo) individual e coletiva" (BOURDIEU, 2001, p. 235). Como prova da dominação, distinção e desigualdade social, o carisma e o dom também podem ser entendidos como um projeto de "má-fé", capaz de esconder todos os seus mecanismos de injustiça social e de recursos necessários para o julgamento estético mais apropriado.

Sobre o dom e sua naturalização como um tema, Bourdieu e Becker concordam em considerar a força existente nas instituições sociais e suas possibilidades em interferir no processo de construção das diferenças entre "aqueles que julgam a arte" e "aqueles que

possuem talentos suficientes para compor uma obra genial". Em um exemplo polêmico, no programa Altas Horas, da Rede Globo, a frase de Ed Motta pode mostrar, o quão a crença no dom se torna ferramenta de profunda arrogância: "Quem sabe faz, quem não sabe ensina, e quem nem isso consegue, vira crítico[55]". Visto pelo aparato de Bourdieu, a frase de Ed Motta pode ser considerada uma prova do julgamento estético elitista e pedante, pois sem crítica e todo um campo de esforços para legitimá-lo, seu êxito na carreira seria provavelmente mais difícil, quiçá um fracasso.

As observações sobre o carisma e o dom, ganham ainda mais contornos, quando a sociologia de Bourdieu considera a arte um lugar constituído por longos processos de aprendizado e estabelecimentos efetivos na vida dos indivíduos, em vez de um simples *coup de foudre*. Por consequência, o dom não é visto por Bourdieu, como uma parcela inata, tampouco sobrenatural, mas é resultado da educação marcada por arbitrários e pela determinação de indivíduos habilidosos e competentes na construção da obra de arte; ao mesmo tempo em que o dom também privilegia os escolhidos dentro do campo de produção cultural. Através dessas críticas, uma das passagens iniciais de Bourdieu, em *A Distinção*, é esclarecedora:

> Contra a ideologia carismática segundo a qual os gostos, em matéria de cultura legítima, são considerados um dom da natureza, a observação científica mostra que as necessidades culturais são um produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente à origem social (BOURDIEU, 2013b, p. 9).

106 – *Os argumentos de Bourdieu sobre o carisma e o dom são esclarecedores, mas a crítica de arte e o julgamento estético não devem se tornar apenas um recurso de legitimação do campo.*

A importância, dada por Bourdieu, ao mesmo tempo em que o papel das instituições, enfatizado na sociologia de Becker, podem demonstrar que a crítica (e essa não só a especializada pela imprensa, como também movida pelas opiniões de indivíduos) é um componente indispensável do julgamento estético, porque não apenas reforça o dom e o carisma de uma personalidade, mas pode ver uma série de pontos cegos na obra do artista, e apeá-los de certos pedestais intocáveis. Isso é ainda mais certo quando se pode perceber as pessoas que vivem hoje em claro contato com as redes sociais e as possibilidades destas, ao

[55] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YonnIJHmtQY>. Acesso em: 26 ago 2016.

mesmo tempo, sacralizarem personalidades e celebridades da arte, como também de as rechaçarem. Em uma matéria da página *Quebrando o Tabu*, encontrada no *Facebook*, que trazia como destaque alguns nomes de artistas performáticos, considerando-os de maneira bem oportuna, "quebradores de tabu da música brasileira" (sic), onde alguns comentários de internautas tiraram, inclusive, o foco da postagem em questão, quando um usuário da rede social citou um episódio polêmico atribuído ao artista Johnny Hooker (e à sua relação com os símbolos do candomblé), o que deu àquele internauta, algumas curtidas na página própria página do *Facebook* (FIGS. 21 E 22):

FIGURAS 21 e 22 – postagem da página do Facebook, *Quebrando o Tabu*, e alguns comentários críticos a respeito de Johnny Hooker.

Fonte: *Facebook*[56]

Tanto o exemplo de Ed Motta, como o de Johnny Hooker, demonstram que o carisma pode mover a necessidade do dom para o movimento de disposições objetivas, esperadas e reconhecidas pelos agentes do campo. Esses pontos são fortes condições para o julgamento estético e referendam parte da teoria de Bourdieu. Mas, ao mesmo tempo, muitas opiniões do público são acionadas por meio de decisões racionais ao percorrerem posições mais plurais e complexas, em tempos de redes sociais, onde a cada dia, novas polêmicas ocupam as *timelines* de milhões de pessoas. Dentro disso, o carisma de vários artistas é diretamente atacado em suas próprias páginas, reunindo vídeos de protestos, imagens, compartilhamentos de textos, emprestados por consumidores da arte e até mesmo por um jornalismo mais especializado.

[56] Disponível em: <https://www.facebook.com/quebrandootabu/posts/1050542051668848?fref=nf>. Acesso em: 26 ago 2016.

Segundo escritos de Bourdieu, o dom não pode ser visto como algo desprovido do interesse, pois mesmo quando pessoas consideradas generosas julgam de maneira positiva um trabalho artístico e acreditam no talento do artista, muitas vezes, elas também dispõem de interesse em validar suas opiniões. Bourdieu argumenta que é preciso considerar a existência do dom como algo formador da realidade social dos indivíduos, que também encontra na crença pela arte e em seu próprio amor, outros aspectos irracionais, místicos[57] e independentes da justificativa utilitarista. Desse modo:

> Para se compreender adequadamente o dom, é indispensável afastar-se não só da filosofia da consciência, que considera como princípio de toda ação uma intenção consciente, mas também do economicismo que não conhece outra economia que a do cálculo racional e do interesse reduzido ao interesse econômico (BOURDIEU, 1996, p. 10).

Bourdieu critica duas bases teóricas utilizadas nesta tese: tanto uma filosofia da mente, cuja consciência aparece de maneira central; quanto o individualismo metodológico, cuja racionalidade aparece como o seu mecanismo mais decisivo. Na teoria bourdieusiana, o dom é considerado a prova de transfiguração do capital econômico em capital simbólico, mas, ao mesmo tempo, é a *transfiguração* que torna o dom uma espécie de "falsa moeda", através dos julgamentos que os indivíduos tomam como legítimos, em suas relações com determinadas obras de arte, em vez de outras. A legitimação de uma obra de arte só é possível também porque existem condições de *illusio*, um jogo, onde as pessoas já surgem dentro dele e precisam da crença para jogá-lo. Nesas combinações, os escritos bourdieusianos reconhecem o dom como uma espécie de *dupla verdade*, pois ao passo que julgar o artista e suas criações consista no gesto para além de qualquer lógica egoísta, calculista, consciente e racional, ao mesmo tempo, o dom jamais exclui, por completo, a lógica da troca.

É importante lembrar que vários argumentos comuns à teoria da crença de Bourdieu, ainda permanecem importantes para o entendimento que as questões genéticas são insuficientes para justificar os tipos de dons, genialidades e talentos. Ao admitir e concordar parcialmente com os argumentos de Bourdieu, não se deve, porém, invalidar e ignorar o papel dos fatores biológicos na produção da arte e nas próprias experiências estéticas dos indivíduos, haja vista a importância do nome de John Searle e suas reflexões sobre o papel da consciência nas ações humanas.

---

[57] Ao pensarmos no misticismo, lembremos que o termo "místico" descende do grego "e nos remete aos mistérios que só os iniciados conheciam. Segundo a literatura mística judaica e cristã, apenas alguns poucos conseguem ver a face divina sem perecer. Depois disso, têm suas vidas transformadas. Essa 'visita', como diz a tradição ortodoxa cristã, faz o místico transfigurar ou 'taborizar'" (PONDÉ, 2015, p, 20).

Ao longo desta tese, tem sido demonstrado como as propriedades objetivas do mundo físico compõem parte significativa do julgamento estético. Ao mesmo tempo, quando os indivíduos se apegam à justificativa de que "Mozart era um grande músico porque tinha um dom", tais argumentos são insuficientes, do ponto de vista técnico, ainda que façam sentido sociologicamente para a maioria dos atores sociais. Se isso acontece, os julgamentos farão sentido para a consciência das pessoas que julgam e os ajustam entre mente e mundo, ao desenvolverem o traço da percepção, da consciência do julgamento estético, que se forma como uma transação causal e intencional entre mente e mundo (SEARLE, 2002, p. 124).

Boa parte dos julgamentos estéticos, além de recorrer a experiências conscientes, se orienta por efeitos da mente, em seu sentido biológico, mesmo que também se desdobrem por meio de futuras decisões sociais, intimamente ligadas a outras bases da racionalidade. Ao mesmo tempo em que a filosofia da mente de Searle se mostra muito atenta às questões da consciência e intencionalidade, o argumento seguinte, encontrado em Norbert Elias traz contribuições decisivas para uma análise a respeito do dom e do julgamento estético:

> Se dizemos que uma característica da pessoa é inata, queremos com isso dizer que é geneticamente determinada, herdada biologicamente da mesma maneira que a cor dos cabelos ou dos olhos. Mas é simplesmente impossível para uma pessoa ter uma propensão natural, geneticamente enraizada, de fazer algo tão artificial como a música de Mozart (ELIAS, 1995, p. 31).

107 – *Não se deve ignorar o peso de elementos biológicos no julgamento estético. No entanto, é preciso estabelecer limites* sobre os seus efeitos, *pois os aspectos biológicos não são os mais decisivos para a construção social das habilidades e técnicas, exigidas no fazer artificial da arte e dos julgamentos estéticos*.

Ao trazer exemplos, é fundamental perceber que a deficiência de Henri de Toulouse-Lautrec pode não ser tão complicadora para os mundos de sua pintura, como outras deficiências de músicos como Nenéu Liberalquino e Michel Petrucianni (este último sofria de *osteogenesis imperfecta*[58]), desafiadoras e adversas, em um mundo da música. A resposta que alguém como Nenéu e Petrucianni tenham, pode ser ainda mais complexa, caso se pense em seus trabalhos artísticos, suas novas técnicas, ajustes, e a elaboração de novas possibilidades de execução de seus instrumentos (FIGS. 23 e 24).

[58] É uma rara desordem que apresenta várias características fenotípicas, sendo algumas de suas manifestações mais conhecidas: baixa estatura, escoliose, deformidades no crânio, esclera azulada, perda da audição, dentre outros (BEARY; CHINES).

FIGURAS 23 e 24 – Os músicos Nenéu Liberalquino (ao piolão) e Michel Petrucianni (ao piano).

Fonte: Brazilian Music[59]

Fonte: Michel Petrucianni[60]

Os casos de Nenéu e Petrucianni são provas de que os indivíduos, na realidade, podem se deparar com uma série de dificuldades e quebra-cabeças, para o desenvolvimento técnico de seus trabalhos artísticos e suas próprias decisões / julgamentos estéticos. No entanto, à medida que a superação de algumas dificuldades se converte em êxito, na carreira de um artista, muitas pessoas o julgam como alguém que "chegou aonde chegou porque tem um dom", quando, na verdade, todo um processo de desenvolvimento técnico, prático e institucional, foi necessário para que suas obras fossem compostas. Estas percepções, ao mesmo tempo, não excluem as observações de Bourdieu, Elias, Becker, Searle, Elster e

[59] Disponível em: <http://brazilianmusic.com/neneu/>. Acesso em: 30 ago 2016.
[60] Disponível em: <http://www.michelpetrucciani.com/>. Acesso em: 30 ago 2016.

Boudon, mas o que diverge entre elas, são as combinações entre esses fatos e os caminhos de suas teorias; ao mesmo tempo em que essas divergências não isentam todos eles em contribuir para uma crítica acerca do julgamento estético.

A teoria de Bourdieu é pouco voltada para outras formas de entender o dom fora da ideia de que ele é irracional, pois podem existir mecanismos da irracionalidade no dom, a partir de sentimentos dos indivíduos, mas isso é um dado incompleto, caso o dom apenas seja situado no desdobramento da crença. Como afirma John Searle, é um erro pensar questões como crença e desejo segundo formas primárias da cognição e da volição, pois em ambas, não se tem uma auto-referencialidade interna, a ponto de garantir e causar suas condições de satisfação. O mecanismo da crença pode referir-se a qualquer coisa, além daquilo que lhe causou, mas, ainda assim, esse mecanismo não é suficiente para isentar a crença de outros procedimentos análogos à consciência e à racionalidade.

> Biologicamente falando, as normas primárias da Intencionalidade são a percepção e a ação, pois estas, por seu próprio conteúdo, envolvem o organismo em relações causais diretas com o ambiente do qual depende a sua sobrevivência. A crença e o desejo são o que sobra quando se subtrai a auto-referencialidade causal dos conteúdos intencionais dos estados intencionais representacionais cognitivo e volitivo (SEARLE, 2002, p. 145).

No processo constitutivo do dom, existem outros desdobramentos análogos à consciência e à racionalidade, que tornam as relações entre educação, mente-corpo e mundos da arte, fruto de algo muito além de qualquer vácuo social, "milagre", ou *coup de foudre*. O próprio pai de Michel Petrucianni, Tony, era músico, dono de uma loja de instrumentos musicais e encorajou Michel em sua formação musical. Sociologicamente, às vezes, mesmo minúcias no ambiente, podem estimular a formação de habilidades e direções da consciência para a *consciência na ação*, isto é, para operações marcadas pela causalidade auto-referencial, habilidades sensório-motoras, como também operações vinculadas à crença, e, portanto, marcadas por mais causas que podem transcender a própria experiência, quando incluem informações exteriores das práticas.

Essas diferenças de estados na formação das habilidades dos indivíduos que podem ser vistas como dom, em mundos da arte, também abrangem questões da racionalidade para a orientação nos mundos da arte e formulação de decisões estéticas dos artistas. Perguntado uma vez se seu pai Bucky, o tinha influenciado, John Pizzarelli respondeu:

> Na minha casa era sempre assim: havia uma guitarra no sofá o tempo todo. Por isso eu estava sempre tocando. Foi assim que eu aprendi a tocar. Era só pegar a guitarra

> no sofá. Às vezes meu pai aparecia para corrigir algum acorde e ia embora em seguida[61].

No caso de Nenéu, sua família o encorajou desde cedo a participar de eventos musicais e o seu primeiro violão, por exemplo, lhe foi presenteado por pessoas queridas.

Em uma análise sobre a caixa preta do *dom*, pode-se observar que, nos mundos da arte, não faltarão casos curiosos para se refutar o simples argumento de que alguém é esteticamente genial porque possui algo praticamente sobrenatural. Django Reinhardt, por exemplo, revela outras informações pertinentes a respeito desse tópico: oriundo da etnia manouche (ciganos muito presentes na Europa), Django viveu boa parte de sua vida em caravanas, desde sua infância, até mesmo após se tornar reconhecido. Foi nas caravanas, onde ele começou a tocar violino e banjo-guitarra, ganhando depois, a vida nos arredores de Paris. Mas em 1928, quando Django tinha dezoito anos, sua caravana pegou fogo, deixando-o à beira da morte e com sequelas, sendo uma delas, a perda de movimentos de sua mão esquerda. Como alternativa, o músico passou a tocar guitarra e incrivelmente, sua limitação física o levou a criar um novo método, além de um estilo instrumental, capaz consagrá-lo como um dos mais importantes guitarristas de *jazz* (DREGNI, 2008, p.16).

FIGURA 25 – Django Reinhardt posando com sua guitarra. Detalhe para a cicatriz da queimadura na mão esquerda do músico.

Fonte: Le Quecum Bar & Brasserie[62]

[61] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7YngQ5mu-Cw>. Acesso em 4 mar 2017.
[62] Disponível em: <http://quecumbar.co.uk/listings/events/11-aug-16-the-jon-miyawaki-duo-le-quecumbar/>. Acesso em: 30 ago 2016.

Muitos atores sociais terão tudo para acreditar que alguém como Django é único porque recebeu um dom artístico. Neste ponto, a teoria de Bourdieu leva para uma explicação de que Django conseguiu migrar do violino para a guitarra, porque já dispunha de um *habitus* e também de uma *hexis* corporal, fundamentais para a reelaboração de seu programa artístico e de suas convenções estéticas. Mas o caso de Django pode ser visto para além do fato de suas habilidades corroborarem o estabelecimento de qualidades socializadas pelo seu corpo. Suas competências técnicas e habilidades devem ser vistas como mecanismos necessários para formar o *estilo* de Django, uma vez que o estilo é uma qualidade particular, como foi visto a partir das contribuições teóricas de Arthur Danto.

108 – *Os indivíduos elaboram crenças em torno de fatores e substâncias para a justificação de seus argumentos estéticos. Paralelamente, a substância como a do dom faz completo sentido para muitas pessoas e instituições, nos mundos da arte, porém, o dom não apenas consiste em um conjunto de elementos da irracionalidade. Para compreendê-lo, é importante pesquisar como certas condições da consciência e seus estados intencionais movimentam julgamentos estéticos e suas ações racionais no processo da crença dos indivíduos.*

O indivíduo pautado por crenças, não é enfeixado apenas por seus motivos irracionais, pois sua condição ontológica é muito mais complexa e socialmente orientada por razões plurais. Uma vez que a operação de crer procura razões e referências além da experiência,

> [...] o homem da crença verá sempre alguma outra coisa além do que vê, quando se encontra face a face com uma tumba. Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abriria a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança ou de temor) [...]. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais, sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar – ou seja, *fixar* – nossas memórias, nossos temores e nossos desejos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 48).

O conjunto de várias afirmações lançadas nesta seção corrobora o entendimento de que os indivíduos creem no dom de um artista, o que é social e ontologicamente válido. Se admitirmos que "a experiência de um juízo de valor não pode ser comunicada nem transferida de uma pessoa para outra [...]. Não se pode ver nem ouvir pelos olhos ou ouvidos de outra pessoa" (GREENBERG, 2013, p. 177), ao mesmo tempo, algo como o dom não se reduz à própria experiência individual, porque demanda e depende de outros aspectos externados na

sociedade, bem como aponta, cita e recorda, estilos, habilidades, técnicas e aprendizados, formadores de disposições, sobretudo de *background* dos indivíduos.

Não é à toa que outros exemplos envolvendo mudanças na saúde de artistas, culminaram em novos estilos de performance e de habilidades. Chet Baker, ao ganhar cicatrizes e perder alguns dentes, em uma briga na cidade de Sausalito, depois passou a tocar seu trompete de maneira inusitada e sob um estilo bem peculiar. Por outro lado, Pat Martino, após sofrer um aneurisma quase fatal, "reaprendeu" a tocar guitarra, alcançou novas técnicas e, segundo ele mesmo, "estabeleceu novas prioridades", a ponto de redescobrir "o lúdico da música". Para Martino, olhar para sua guitarra, tornou-se uma experiência muito diferente, pois o instrumento que antes significava "sua fonte de renda", depois se tornou algo *a se descobrir*, tal qual uma criança deve descobrir o seu brinquedo (MARTINO apud SCHOOF, 2015).

5.5 Considerações finais

Este capítulo foi escrito por sustentar que parte importante dos escritos de Pierre Bourdieu está montada sobre uma teoria da crença. Foi ressaltada a *epistemologia do religioso*, nos escritos bourdieusianos, cuja proposta inclui um modo de entender linguagens e práticas artísticas em semelhança às experiências religiosas. Aproximar a estética religiosa da artística não é uma novidade, pois ao longo das ciências sociais, outros autores clássicos também o fizeram, sendo muitos deles, inclusive, absorvidos na montagem do modelo teórico de Bourdieu, onde Durkheim, Cassirer, Marx, Mauss e, principalmente Weber, foram indispensáveis.

Ainda na primeira seção, foi discutido como Bourdieu chegou a inverter uma posição encontrada na teoria de Espinosa, quem considerava Deus como uma *natureza naturante e naturada*. De modo inverso, Bourdieu, sustentou uma perspectiva de Deus como uma criação da sociedade e de sua *estrutura estruturante e estruturada*. Além disso, outra passagem famosa de Durkheim, "a sociedade é Deus", se torna, "Deus senão a sociedade", na visão bourdieusiana. Mas apesar das inversões de Bourdieu, a argumentação durkheimiana permanece mais plausível, uma vez que a sua maneira de considerar Deus não acaba por reduzi-lo aos ditames da sociedade, muito pelo contrário, leva em conta aspectos intangíveis e inefáveis nas experiências estéticas, que compõem os julgamentos dos indivíduos e que se desenham de maneira importantíssima, quando se diferenciam entre fatos e valores. A *sociedade é Deus*, porque os julgamentos dos indivíduos, não apenas incidem sobre suas

experiências e interpretam o mundo objetivamente, mas recorrem a valores abstratos e comuns às crenças que são amplamente subjetivas.

Na segunda seção, o capítulo 4 abordou outro conceito-chave na teoria da crença de Bourdieu: o de *illusio*. Nos escritos bourdieusianos, *illusio* é frisado sob o argumento de que existe um "jogo social", comum aos campos da arte e da religião, onde vale a pena ser jogado pelos indivíduos, instituições, classes e frações de classe. Com isso, pode-se destacar que muitas práticas sociais são parte de tensões e conflitos, ao mesmo tempo em que muitas vezes, um indivíduo pode agir sem fazer parte do jogo, sequer querer jogá-lo. Ao julgar uma experiência determinada, por meio da estética, um indivíduo pode agir em virtude de sua fruição e dispensar quaisquer interesses em se afirmar e marcar suas posições sociais. Portanto, a fé, o voluntarismo, altruísmo e os seus benefícios, públicos e privados, não devem se restringir a uma lógica do lúdico.

Na terceira seção, foi abordada a importância da noção de *doxa* e suas respectivas declinações para uma teoria da crença. Nas formas da crer, *ortodoxia*, *heterodoxia* e *alodoxia*, envolvem modelos de prática, de acordo com os escritos bourdieusianos, e ainda neste ponto, as diferentes configurações de crença andam em conjunto com as noções de sagrado e profano, construídas e engendradas pelas estruturas sociais. De fato, existe um grande mérito nesse tipo de explicação, fornecida por Bourdieu, e é importante ampliá-las sob sua percepção de que os modos da *doxa*, e as noções de *sagrado* e *profano*, revelam uma forma de controle, domesticação e institucionalização dos julgamentos estéticos, ao passo que profanar consiste em agir comumente aos campos da religião e da arte, e ter como programa o interesse em desativar dispositivos de poder e trazer a estética para o plano do cotidiano. Na arte, isso é possível muito mais nas intervenções e criações anônimas, uma vez que aquilo que é assinado tende a ser julgado sob alguma parcela de sacralidade.

Por fim, foi destacada a efetividade do carisma e do dom, na teoria da crença de Bourdieu, e suas contribuições para um debate do julgamento estético. Na esteira de Weber, Bourdieu moldou boa parte de suas explicações sobre o carisma e o dom como frutos de ações irracionais, entretanto, outros argumentos, presentes em John Searle e Jon Elster podem refutar parcialmente o recorte bourdieusiano, sobretudo ao demonstrarem que operações da crença e do desejo são ontológica e pragmaticamente distintas de outras ações, pois crer e desejar são processos caros à consciência que recorrem a valores fora das referências da própria experiência, além de podem carregarem componentes da racionalidade, mesmo que para julgar uma experiência estética.

Em seguida, o último eixo sobre o julgamento estético, selecionado nesta tese, será abordado: o mundo agonístico de Pierre Bourdieu; um mundo que aborda mais as condições políticas para a manutenção, controle, dominação e reprodução da estética e dos seus julgamentos.

6 O JULGAMENTO ESTÉTICO NO MUNDO AGONÍSTICO DE PIERRE BOURDIEU – PARTE I

6.1 O mundo agonístico de Pierre Bourdieu

Neste capítulo, será analisado o *mundo agonístico de Pierre Bourdieu,* assim chamado pelo fato de a visão situar a sociedade como agonística, isto é, um lugar infinitamente e impiedosamente pautado por competições, lutas simbólicas, políticas e econômicas, cujas diferenças se estabelecem nas marcas e na materialidade da existência social dos indivíduos (WACQUANT, 2008, p. 264). *Grosso modo*, a perspectiva de Bourdieu pode ser vista como agonística por indicar que os agentes (sobretudo os indivíduos e instituições) possuem diferentes volumes de capital, que devem ser compreendidos a partir da visão de mundo feita na relação entre as coisas. Com o mundo agonístico, capaz de produzir capital, diferentes pesos nas trajetórias dos agentes aparecem, sobretudo, postos *em relação* com outras pessoas, instituições, formas, conteúdos e convenções da cultura.

No mundo agonístico, apresentado por Bourdieu, aparece o argumento de que não é possível existir plena liberdade para os indivíduos e instituições, pois de todos eles recebem pressões da estrutura e do espaço social. Com a privação da plena liberdade no mundo agonístico, há, portanto uma ontologia decisiva para a vida social, que é tomada como referência, para Bourdieu e sua perspectiva sobre a existência de condições mais embrutecidas e produzidas pelos agentes. Além do mais, as possibilidades de reconhecimento dos agentes, dentro de uma sociedade, tornam-se muito frágeis, a ponto de, no caso da arte, a obra ou a instituição artística se tornarem componentes indispensáveis para a promoção da desigualdade, das fragilidades de algumas pessoas, e de julgamentos impiedosos sobre criações estéticas e valores alheios.

Com a ideia agonística sobre o mundo social, a sociologia de Bourdieu conduz para a ideia de que a estética é praticada sobre várias condições, pelas quais, julgar as experiências, objetos, símbolos e consequentemente, obras de arte, se torna uma condição fundamental para a identidade dos próprios agentes do mundo social. Dentro dos esquemas bourdieusianos, outros componentes básicos aparecem na relação entre duas noções: as de campo e capital, cujas implicações e críticas serão apresentadas a seguir.

6.2 O julgamento estético entre campo e capital

Para iniciar esta seção, é válido atentar para o texto *Os Usos Sociais da Ciência*: uma publicação e fruto da apresentação em que Bourdieu combinou o seu conceito de capital com o de *campo* –, este, outro conceito central para o mundo agonístico bourdieusiano. Naquele texto, o termo *campo*, é visto como uma espécie de microcosmo relativamente autônomo e um lugar onde os agentes disputam a hegemonia dos valores sociais, sobretudo, através de lutas para obtenção de determinado tipo de capital[63]. Para o estabelecimento de suas lutas, o campo é marcado pela "economia das trocas", simbólicas, linguísticas, uma vez que, sem haver lutas, a obtenção de qualquer capital seria descreditado, e até mesmo desacreditado.

Como prova da importância das lutas, a teoria de Bourdieu também atenta para o funcionamento do campo como uma espécie de jogo, portanto marcado pela *illusio* (noção que vimos no capítulo 4 desta tese), dentro do qual existem diferentes níveis e formas, dos estabelecidos e dos recém-chegados, acessarem os capitais. Isso ocorre porque, enquanto os estabelecidos já detêm o "sentido do jogo" (incutido em suas peles como um *habitus* e mesmo como *hexis* corporal), os recém-chegados precisam lutar para adquirir este "sentido do jogo", ou para mudar algumas condições e regras deste próprio jogo.

Por outro lado, embora baseada pela noção de *illusio*, é fundamental ressaltar que a sociologia de Bourdieu não trata o termo *campo* da mesma maneira que o termo *jogo*, sobretudo em seu sentindo mais genérico. Na realidade, a principal diferença está em a teoria bourdieusiana considerar o campo como um jogo, no qual suas regras são elas próprias postas em jogo (BOURDIEU, 2004a, p. 29). Em suma, o campo ser um tipo de jogo específico, e em certa medida, diferente de todos os outros jogos, e a respeito da discussão artística, o conceito de campo também é visto como uma espécie de jogo, formado por estruturas nuançadas, onde a sociologia de Bourdieu repercutiu para além das ciências sociais, a ponto de sua abordagem às vezes ser considerada uma expressão da própria "Teoria Institucional da Arte", cuja proposta estaria mais voltada para os processos artísticos conforme regras, práticas, convenções e finalmente, instituições (DANTO, 1999, p. 216).

Na perspectiva de Bourdieu, é possível que alguns indivíduos consigam se posicionar antecipadamente no campo, da mesma forma que alguém saber como se colocar de modo vantajoso em um campo, é visto, por Bourdieu, como um exemplo de vantagem e também um tipo de "inatismo", diante de outras pessoas que ainda precisam aprender a se inserir de

[63] Alusão também presente para se pensar o campo da própria sociologia, como uma ciência (BOURDIEU, 1991, p.375).

maneira adequada no campo. A visão bourdieusiana leva a pensar que os estabelecidos no campo disporão de facilidades para a obtenção de poder e para dominar as regras do jogo, uma vez que dominar as regras do próprio jogo implica dominar as próprias regras do campo. A partir do exemplo do tenista, Bourdieu argumenta que os indivíduos bem posicionados são capazes de estabelecer vantagens sobre outros, em um determinado campo, tal qual um jogador de tênis, que não se posiciona onde a bola está, mas sim onde ela cairá, além da vantagem necessária no campo ser orientada por uma espécie de *antecipação* dos próprios indivíduos que o constituem. É preciso, portanto se antecipar para dominar o jogo e sua prática em um campo, tal qual é preciso "vestir" um *habitus*, entender que "hábito faz o monge", para a aquisição do que primordialmente está em jogo em um campo: o *capital*.

Ao menos desde uma sociedade entendida como "moderna", as ciências sociais têm conhecimento de como relações mais complexas entre o conflito, a competição e um capital econômico, podem levar os indivíduos a uma série de comportamentos mais abstratos e mais complexos. Para tanto, uma dos desdobramentos clássicos a respeito disso, certamente aparece com o dinheiro, este, um dos tipos mais clássicos de capital, ora objetivado, ora adequado às relações materiais e práticas individuais das mais diversas, tais como avareza, extravagância, ascetismo, ou uma atitude *blasé*. Em todo esse conjunto, o dinheiro tem sido capaz de levar os indivíduos a produção de valores identificados com seus próprios interesses pessoais (SIMMEL, 2011, p. 256).

Abrindo ainda mais a discussão, ver-se-á que, em determinadas ocasiões, o julgamento estético pode se vincular de maneira estreita com o dinheiro, a ponto de o controle financeiro adquirir suma importância e corroborar a transformação de práticas em padrões de comportamento, apropriações e construções mais específicas do próprio *status* (MAYER; BUCKLEY, 1970, p. 92). Além do mais, com a revolução cibernética, hoje muito presente em várias esferas da vida cotidiana, pode-se notar como a intensidade de tecnologias da comunicação levou o dinheiro à condição de um capital econômico, intimamente ligado aos sistemas digitais e *sistemas abstratos*, que migram, de modo instantâneo, de uma zona nacional para outra, em operações e níveis de trocas cada vez mais incalculáveis (GIDDENS, 1991, p. 126; JAMESON, 2009, p. 143).

109 – *O acúmulo e aplicação capitalistas, na forma do dinheiro, organizam programas estéticos e garantem o êxito da criação artística, bem como estimulam operações da consciência e da racionalidade dos indivíduos.*

Em outras palavras, o dinheiro pode ser um verdadeiro propulsor de muitas disposições estéticas, capazes de matizar o próprio ato de interpretação da obra de arte. Mas o inverso também não pode ser anulado: se o artista cria trabalhos a partir de formas, conteúdos e expressões mais regulares, ele também não é um "idiota social", tampouco "um dopado cultural", apenas à espera de tomar o dinheiro como seu principal recurso de capital. Como prova desse rebate, muitos artistas acabam por alterar e marcar seus próprios estilos através de suas obras, por razões que claramente extrapolam motivos econômicos, pois:

> A estrela tende a cair na armadilha do próprio sucesso. Ele pintou tal tipo de coisa e ganha 20 mil dólares de uma tacada por ela. Esse homem, embora afluente, pode ficar culturalmente entediado com seu estilo e desejar explorar um outro (MILLS, 2009, p. 73).

Por um lado, é evidente que os efeitos financeiros do capital podem pesar nos julgamentos estéticos dos indivíduos, enquanto, por outro, a noção de capital não se reduz às condições financeiras, na medida em que a existência de diferentes capitais, como o artístico e o literário, são vistos como importantes para Bourdieu verificar a existência "mundos econômicos às avessas". Aqui, o campo é uma parte fundamental do espaço social e de suas relações que envolvem a arte, mas nem por isso, o reconhecimento de um capital econômico se torna a principal garantia para a legitimação de julgamentos estéticos favoráveis.

Quando Bourdieu pensou o campo literário, percebeu que o fato de um escritor vender grandes quantidades de *best-sellers*, não necessariamente o tornará legitimado entre todos os segmentos literários. Se tal paradoxo emerge, é porque a eficácia de quem escreve nem sempre é medida pelo seu sucesso monetário, mas, em vez de tal, o êxito da obra de muitos escritores, às vezes precisa menos de um aval quantitativo e mais de um qualitativo, à medida que este aval pode ser encontrado, na aprovação da obra de arte pelo corpo de críticos, ou por juízes abalizados, que levem em conta outros aspectos mais técnicos, estéticos e formais, como os recursos mais decisivos nos trabalhos dos escritores. Isso parece bem claro nos escritos de Bourdieu, no entanto, deve-se entender que julgamentos desses tipos não podem ser explicados apenas como tomadas de posição e efeitos do campo, mas, devem ser explicados e entendidos através de um complexo quadro de decisões racionais.

É legítimo ver, em Bourdieu, como diversos casos históricos se encaixam sob um viés menos financista e economicamente posto "às avessas". Tais exemplos aparecem desde as figuras do *poète maudit*, associadas a vários escritores como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé e Artaud, como nas imagens do "artista puro" e aparentemente alheio a preocupações

políticas, portanto, mais interessado em um tipo de *Arte pela Arte*, onde Flaubert e Manet podem ser tidos como casos mais próximos destes. Tais exemplos, lançados por Bourdieu, indicam que a arte é capaz de situar sua "órbita" através de outros parâmetros, não controlados por mecanismos financeiros. Assim, parte das pesquisas de Bourdieu frisou o argumento de que muitos críticos de arte podem fechar novas possibilidades de interpretação, que em vez de dependerem do dinheiro, estão mais presas a recursos como opiniões tidas por meio de "verdades eternas".

110 – *Existem juízos estéticos fora do centro dos críticos e das instituições mais legítimas na sociedade, cujos processos indicam que os indivíduos põem à prova os valores estéticos e artísticos.*

Tal movimento pode refrescar os olhares de uma pesquisa e buscar em diversos atores, novas formas de justificação para suas crenças. Mas além de reivindicar esses processos, para uma ótica dos indivíduos que não trabalhem tecnicamente com a crítica de arte, é preciso revisar mais possibilidades a partir do que a figura do crítico pode demonstrar, entenda-se:

> Assinalar o trabalho das disjunções é com frequência revelar o próprio trabalho – e a beleza – das obras. Isto faz parte, em todo caso, das belezas próprias ao trabalho crítico. Ora, muitas vezes o crítico de arte *não quer ver* isto: isto que definiria o lugar de uma abertura, uma brecha que se abre em seus passos; isto que o obrigaria a sempre dialetizar – portanto cindir, portanto inquietar – seu próprio discurso. Ao se dar a obrigação, ou o turvo prazer, de rapidamente julgar, o crítico de arte prefere cortar em vez de abismar seu olhar na espessura do corte. Prefere então o dilema à dialética: expõe uma contrariedade de evidências (visíveis ou teóricas), mas se afasta do jogo contraditório (o fato de jogar *com* contradições) acionado por parâmetros mais transversais, mais latentes – menos manifestos – do trabalho artístico (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 69-70).

No capítulo 1 desta tese, foi levantado o argumento de que as metáforas possuem vida, podem cair em desuso, envelhecer e morrer; assim como foi salientado que a aplicação das metáforas pode cumprir os fins mais diversos, inclusive em lançar valores sociais mais alternativos. Diante dessas variabilidades, os campos, descritos segundo a sociologia de Bourdieu, possuem capacidade de identificar vários casos de "vida e morte artísticas", como também a importância do capital nos processos de legitimação artística e julgamento estético. Porém, a perspectiva de mundos da arte, mais próxima das abordagens de Howard Becker e Arthur Danto, lida melhor com a pluralidade existente nas metáforas e em suas articulações conforme situações mais complexas e não tão estáveis do mundo social. A noção de mundos da arte se sustenta porque escapa bem mais da dependência dos depoimentos dos críticos para

explicar outras configurações do julgamento estético, ao contrário de conceito de campo, em Bourdieu, além da dificuldade de sair dos esquemas gerativos e forças dos críticos na legitimação artística, pouco espaço abre para a explicação do mundo social fora dos interesses e estruturas da sociedade.

Nas próprias pesquisas de Bourdieu, é interessante como um dos problemas e desafios lançados sobre as trajetórias de artistas, pouco reconhecidos ou tornados "velhos" (ao jugo de outras pessoas), aparece ligado ao fato de aqueles artistas terem de convencer as pessoas que os seus fracassos são, na verdade, um "sucesso", e que eles "têm uma possibilidade razoável de sucesso já que existe um universo no qual se reconhece a possibilidade de ter sucesso sem vender livros, sem ser lido, sem ser encenado" (BOURDIEU, 2013c, p. 180). É possível que um artista esquecido ou imerso em dificuldades financeiras, disponha de possibilidades para reverter suas dificuldades presentes em futuras benesses, porque o capital econômico não é a principal condição para a garantia de reconhecimento.

O julgamento estético, no modelo teórico de Bourdieu, aparece combinado com o reconhecimento menos dependente de determinantes financeiros, que possibilita aos artistas serem notados e instalarem-se nas referências de pessoas, bem como recorrerem a outros materiais e experiências estéticos para futuros julgamentos. Por isso, embora o dinheiro possua certas homologias com o desenvolvimento de uma reputação do artista, é importante não perder de vista outros impactos vinculados ao julgamento fora de quesitos financeiros.

111 – *Na arte, certas vezes um castigo mais severo infligido a uma criatura, pode não ser a simples falta de dinheiro, mas o simples esquecimento, seja da obra do artista, seja de suas metáforas e do seu estilo. Portanto, relegar a obra do artista e privá-lo de outros capitais que não o econômico, pode ser a mais contundente das vinganças de quem julga e de suas razões assumidas para o julgamento.*

Diante desses argumentos, a importância dos mundos da arte sobre decisões orientadas por racionalidades diferentes daquelas motivadas pelo capital econômico, aparecem haja vista o peso de recursos para a obtenção de vantagens de boas posições sociais, segundo a teoria de Bourdieu, se darem em cumplicidade com outro tipo de capital, o *simbólico*.

6.3 O julgamento estético e o capital simbólico

Em uma herança da teoria de Karl Marx, Pierre Bourdieu argumentou que "mulheres e homens fazem sua própria história", mas, ao mesmo tempo, não a fazem através de categorias de sua própria escolha. Como desdobramento, haveria, portanto, um elemento gnosiológico da ordem social, a ponto de formar esquemas nos indivíduos e seus processos do conhecimento, interpretação e relação no mundo social, que além de um traço da corporeidade individual, contêm marcas de toda uma história e de toda uma sociedade (WACQUANT, 1996, p. 10). A abordagem bourdieusiana contribuiu em categorizar os indivíduos como partícipes de uma realidade, constituída, inclusive, antes mesmo de suas existências. Nisso, cada pessoa cresce, posta e disposta, em algum tipo de *relação*, com formas e conteúdos existentes bem antes dela, na sociedade, e assim as pessoas ocupam e desempenham partes do julgamento estético.

Ao mesmo tempo, porém, os escritos bourdieusianos dão mais espaço às coerções e menos à variabilidade das práticas e interpretações. Os movimentos da teoria bourdieusiana bloqueiam, assim, outras visões sensíveis aos reajustes dos julgamentos estéticos no cotidiano dos indivíduos, o que se agrava ainda mais, caso se pense na maneira de Bourdieu homologar a estética e o julgamento estético à ideia de um "senso comum", que além de dificilmente livre dos constrangimentos e do impacto da distinção de uma classe sobre outra, foi endereçado às instituições, consideradas, pela teoria de Bourdieu, como dominantes: por exemplo, a família, a escola, as empresas de maior porte, e a dita "grande mídia".

Ao reconhecer o papel do capital econômico para as relações sociais, a teoria de Bourdieu ainda considerou o capital em outro formato poderoso: o simbólico. Com este formato, a sociologia bourdieusiana embasou análises sobre como a reputação artística dos indivíduos pode ser construída, somadas ao fato de autor como Ernst Cassirer ter sido decisivo para Bourdieu nesse processo, principalmente pelo argumento de que o ser humano é, antes de tudo, um animal *symbolicum* em vez de um animal *rationale*, bem como todas as formas de vida cultural são primeiramente formas simbólicas (CASSIRER, 1994, p. 50). Desdobrando essas posições, a importância de conceber o capital simbólico está em perceber que as ações, pautadas pela busca de um lucro econômico, nem sempre são garantias para o êxito, em um mundo social.

No caso da arte, a teoria do capital simbólico conduz para o argumento de que muitos artistas, apreciadores e consumidores, acabam por destacar a obra artística, em virtude de suas qualidades simbólicas mais do que financeiras. Caso se acate esta perspectiva, se verificará que o capital econômico pode deixar de ocupar um lugar mais central no julgamento estético,

ao mesmo tempo em que pode se tornar *denegado*, em uma operação constitutiva do "mundo econômico às avessas". Justamente por esses pontos, embora não deixe de ser reconhecido como importante, o capital econômico pode ser irreconhecido como o elemento principal no mundo social.

A teoria de Bourdieu está correta em atentar para os diferentes impactos que as instituições relevantes podem lançar sobre a estética e em suas maneiras de instrumentalizar o capital. Não é à toa que mesmo nos dias atuais, o Estado ainda consegue tomar o papel de salvaguarda de produções artísticas, seja ao enviar recursos econômicos, ou ao sanar dificuldades da infraestrutura de artistas menos famosos e marginalizados, diante de um mercado desigual. Nestes aspectos, é verdade que vários estados conseguem assumir certos programas estéticos e tomá-los como programas político-econômicos de redistribuição e benefícios coletivos, sobretudo quando se voltam para a garantia de espaços menos convencionais e menos preferíveis, diante dos julgamentos estéticos da maioria das pessoas. Como afirmou o próprio Bourdieu, certas posturas de vanguarda podem estar fadadas à incerteza e à marginalidade, ainda mais, quando o público não acessa e nem absorve os trabalhos de artistas "incompreendidos" (BOURDIEU, 2007b, p. 138).

Ao mesmo tempo, a existência de tensões simbólicas, além das financeiras é inevitável. Se a teoria de Bourdieu é fundamental em torno do conceito de capital, é preciso lembrar que a falta de reconhecimento, de legitimação e o próprio anonimato de artistas, muitas vezes se tornam possíveis marcadores da desigualdade. Também se torna válida a explicação de que o artista, quando amparado por bases financeiras, pode se preocupar mais em garantir seu reconhecimento, reputação e fama, do que em visar maiores retornos financeiros. A própria teoria bourdieusiana demonstrou que o capital econômico é reconvertido em capital simbólico, quando uma das maiores denegações aparece em alguém ou algo conhecido que não depende do dinheiro de modo central.

Neste ínterim, a *denegação*, além de consistir na prova de que os indivíduos reconhecem a existência do dinheiro, ao mesmo tempo se combina às capacidades e atitudes intencionais de os indivíduos recusarem o dinheiro como o principal elemento para a arte. É certo também, que denegar corresponde ao indivíduo ter consciência das vantagens oferecidas pelo conforto econômico, possibilitado pelo dinheiro, e mesmo assim, não torná-lo a prioridade para julgar o trabalho artístico, tampouco para compor um tipo de obra de arte. No entanto, como a teoria de Bourdieu trata os capitais econômico e simbólico como "inextricavelmente mesclados", é importante afirmar que se o artista alcançar o conforto monetário, em conjunto com uma boa reputação, por parte do público (mesmo que suas

condições econômica e simbólica do capital sejam diferentes entre si), é pouco provável que tanto o conforto monetário e uma boa reputação sejam indiferentes, um para com outro (BOURDIEU, 2009a, p. 198).

O capital simbólico aparece como crucial, para a teoria de Bourdieu, pois é capaz de ser assumido para o julgamento estético e tido de maneira marcante para a aquisição de maior poder, sobretudo quando os produtores e vendedores de bens culturais conseguem obter ganhos por meio do desinteresse financeiro. Com isso, um dos grandes marcadores da sociologia bourdieusiana, para analisar a conduta dos indivíduos, quando estes se encontram imersos em relações artísticas, está em verificar em como os eles adquirem, ou buscam adquirir, algum nome conhecido e reconhecido diante dos seus pares. Isso acontece, seja a partir de quem consome um nome da arte, ou a partir de quem queira "fazer seu nome" artístico. Diante dessas condições, o conceito como o de capital passa a ser visto sob a perspectiva da "competência" e da "garantia" de compensação para as práticas, na medida em que é capaz de adquirir suma importância para o estabelecimento de todo um sistema de hierarquias simbólicas e rotulações estéticas.

Mais especificamente, Bourdieu tomou o capital simbólico como o principal capital de consagração na arte, haja vista sua capacidade de conferir importância aos objetos, grife, assinatura, autoria, assim como reconheceu que as pessoas podem usufruir desse capital quando consomem uma publicação, exposição, apresentação e crítica, muito mais do que o dinheiro às vezes o pode lhes dar. A partir da ilustração desses argumentos de Bourdieu aparece em suas pesquisas sobre como os críticos e comerciantes de arte são tidos de maneira fundamental e (re)produtoras do capital simbólico e artístico, além de apontados como marcadores para a orientação de julgamentos estéticos e para que outras pessoas consumam ou desejem consumir trabalhos artísticos.

É válido reconhecer que a base do conceito de capital simbólico também não referenda fatores ligados à educação, uma vez que, na visão de Bourdieu, existem competências específicas, necessárias para o êxito em diferentes expressões da estética, como a música clássica, *jazz*, teatro ou cinema, que dependem das possibilidades dos diferentes mercados (familiar, escolar e profissional) oferecerem, a um indivíduo, sob formas eficientes para acumular capital e se valer das hierarquias disponíveis e existentes no mundo social. Em outros termos, as competências disponíveis para indivíduos dotados de um *senso prático* (em um sentido do jogo que lhes dá vantagens pelo fato de eles já conhecerem muito bem as regras daquele jogo) "favorecem a aquisição das competências, prometendo-lhe ou

garantindo-lhe os lucros que são outros tantos reforços e incitações para novos investimentos" (BOURDIEU, 2013b, p. 83).

Boa parte da forma como Bourdieu reconhece o papel da familiaridade do indivíduo com disposições reconhecidas, é importante, assim como sua perspectiva se posicionar / situar as disposições dos indivíduos, no mundo social, marcadas por aspectos análogos à educação o é. Entretanto, a ênfase dada por Bourdieu sobre o arbitrário cultural e o funcionamento das hierarquias das formas simbólicas / estéticas da arte é com certeza problemática. Como crítica, pode-se retrucar pela máxima pragmatista: "se os indivíduos consideram as coisas como reais, suas consequências serão reais", pois com isso, as mudanças nas maneiras e nos mecanismos práticos, acionados pelas pessoas, em circunstâncias diferentes, revela a importância em situar os capitais em suas negociações nem sempre por meio de constrangimentos de um grupo mais rico e ou simbolicamente influente, sobre outro, à primeira vista mais desfavorável. Essas condições operam, não por uma mera ilusão de que as pessoas são dominadas por um mundo de *illusio* e da ilusão, muito menos, porque os indivíduos sempre são dominados por questões classistas. Em vez de tal, os indivíduos julgam as experiências e as tornam reais, em suas consciências e racionalidades, assim como entendem, na maioria dos casos, que o *faz de conta* é uma situação específica em suas vidas, cuja arte possui mundos mais instáveis e complexos de que outras esferas da sociedade.

112 – *A capacidade de os indivíduos porem em forma seus julgamentos / interpretações sobre as obras de arte corresponde a uma maneira de reorganização da própria ontologia dos objetos artísticos* e, *com isso, de modificação da própria noção do que passa a ser ou não, relativo à arte.*

É sintomático que esses processos sejam desempenhados para além da condição estrita de capital financeiro, e é importante ver que uma série de julgamentos estéticos foge da dependência e interferência direta de outras instituições mais canônicas.

Quando Bourdieu realizou o estudo de caso sobre os editores Robert Laffont e Éditions de Minuit, usou o próprio exemplo daqueles editores para destacar a tensão entre os diferentes tipos de capital, refletidos, tanto nas práticas / estratégias de publicação, venda e organização de pessoal, quanto nos tipos de apostas, lançadas sobre algum gênero literário e um artista específico. As pesquisas bourdieusianas verificaram o seguinte contraste: enquanto Robert Laffont possuía um grande número de funcionários, lançamentos dos mais diversificados em seu catálogo, além de uma publicidade mais extensa e "abertamente

orientada para a busca do sucesso"; Éditions de Minuit se constituía como uma "empresa artesanal", cujos lançamentos estavam restritos a um público pequeno e empregavam pouco pessoal em seu processo de editoração.

A partir de estratégias tão diferentes entre Robert Laffont e Éditions de Minuit, Bourdieu salientou condições basilares do campo e dos capitais simbólicos, ao passo que demonstrou como o fator *tempo* pode se tornar algo importante no processo de obtenção de capital. Em outras palavras, ao lançar os seus títulos, Robert Laffont dependia do retorno monetário imediato, enquanto Éditions de Minuit não priorizava esse tipo de política, mas apostava muito mais em um retorno "de longo prazo", diga-se no investimento simbólico, sobre escritores vinculados a uma vanguarda ou a um movimento literário. Eis aqui uma situação emblemática para se discutir tensões entre os capitais financeiro e simbólico, cujas situações levam os editores a julgamentos para além de razões financeiras, enquanto que, em outras, os julgamentos se baseavam por razões predominantemente estéticas e cálculos que tinham como fins a obtenção de benefícios simbólicos. Uma complexidade como esta aparece pelo fato de editores terem que julgar e criar expectativas / alternativas, sob o cálculo e pretensão de publicarem um autor que só poderá ser reconhecido por um público maior, *a posteriori*.

Nas análises de Bourdieu, é verdade que a opinião produzida pelas pessoas é tida como capaz de corroborar valores financeiros sobre as obras de arte, e por esse motivo, aparecem recursos simbólicos, que além de centrais, se combinam com os próprios julgamentos estéticos. Ao mesmo tempo, existem "vereditos que apesar de pretenderem ser puramente estéticos, são acompanhados por consideráveis efeitos econômicos" (BOURDIEU, 2008a, p. 24). Por um lado, o exemplo do campo editorial, encontrado em Bourdieu, revela que várias estratégias acabam por se combinar com outras figuras-chave, orientadas para além dos interesses econômicos, por exemplo, agentes da Imprensa, da crítica literária, dos clubes de leitura que podem se tornar fundamentais para revelar posturas adaptadas com o ideal intelectual da *denegação econômica*, "que impõe a recusa dos comprometimentos temporais e tende a estabelecer uma correlação negativa entre o sucesso e o valor propriamente artístico" (BOURDIEU, 2008a, p. 64). No entanto, a maioria dos casos apresentados por Bourdieu são frutos de decisões marcadas por racionalidades das mais variadas, desde emoções, distinção, constrangimento, normas sociais, até imperativos categóricos e saberes mágicos (para retomar aqui, alguns exemplos presentes nos estudos de Jon Elster).

Caso a lógica de Bourdieu se aplique, verificar-se-á que a inserção de um agente no campo pressupõe a necessidade de capital inicial. Portanto, não é garantido que o capital de

êxito seja o financeiro, mas que seja, na verdade, o capital simbólico. O artista que se lança através da vanguarda e pretende chacoalhar as "regras do jogo" e do mundo social, além de importar certo risco, pode se arriscar por fatores para além dos financeiros. Por outro lado, o artista que corre o risco de recriminação e até mesmo "heresia", aos olhos de outras pessoas mais estabelecidas em um campo, pode se deparar com situações muito mais graves do que não possuir dinheiro. Neste sentido, vale reconhecer a importância de um autor como Howard Becker, quem em seu livro *Art Worlds*, destina um tópico para a discussão mais específica a respeito das reputações, na arte, e que tratam essas explicações sob outras complexidades.

De acordo com Bourdieu, existem riscos no ato de contestar o campo, em qualquer campo; da mesma forma que para compreendê-los, é indispensável observar como os agentes desenvolvem seus ingredientes históricos e suas taxinomias para qualificação de trabalhos artísticos. Pensando o caso do cinema, "à medida que o *western* entra na história, a história do western entra no western de modo que, às vezes, tais situações não passam de jogos letrados de referências históricas" (BOURDIEU; DELSAUTT, 2008, p. 149). O destaque dado pelos escritos bourdieusianos às informações técnicas para o julgamento estético, são cruciais por demonstrarem que o próprio gesto de julgar, na maioria dos casos, é matizado pelo uso de termos já existentes, conhecidos e reconhecidos e instituídos conforme as práticas e os recursos econômicos / estéticos. Cabe agora, à consciência, ser formada por meio de suas experiências e reconhecerem a existências desses conceitos e objetos, para em seguida colocá-los sobre intencionalidades e para os indivíduos julgarem as obras de arte, através de algumas razões.

113 – *O uso de termos técnico-estéticos serve como garantia para os indivíduos se localizarem nos mundos da arte, além de oferecerem seguranças ontológicas para as suas condutas ou para sinalizarem a outras pessoas quais são as suas preferências e julgamentos estéticos.*

Parte das descrições de Bourdieu não satisfaz uma explicação sobre as práticas estéticas dos indivíduos e o movimento de seus capitais, pois sua teoria não esclarece quais motivações individuais aparecem nos julgamentos estéticos, além de suas dependências do *habitus* e das pressões dos indivíduos que estão em determinado tipo de campo. Apesar de relevantes, os escritos bourdieusianos reduzem e submetem as atitudes estéticas às condições de produção, senão completamente, ao menos majoritariamente por meios materiais, mesmo que para isso tais escritos abordem aspectos do capital simbólico. Para Bourdieu, torna-se

inevitável, por exemplo, que todo o processo de instituição, estabelecimento, objetivação e ou incorporação da arte, resulte em um acúmulo de coisas, nos corpos e na história, e que ajam como mecanismos de reprodução, sejam esses, frutos das convenções da arte, ou do arbitrário cultural. De modo alternativo, não é necessário reduzir os indivíduos a tais explicações, pois a experiência estética deve ser entendida como algo mais do que o componente de um campo, ou seja, uma situação capaz de se dar como um "lampejo para o outro", através de obras, artistas, museus, palcos, em lugares estéticos, marcados por tantas vozes do mundo social, capazes de demonstrar que própria arte não deixa de protagonizar lugares inventados, reinventados, reconstruídos ou transfigurados (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 36; 2011, p. 135).

Se as pessoas podem julgar um objeto sem estarem preocupadas com a precisão ou a aplicabilidade técnica dos termos que utilizaram para julgar, do mesmo modo, é possível a existência de movimentos da consciência e da racionalidade que se desenvolvam sobre condições plurais e válidas.

114 – *Na arte, o desacordo entre atores sociais (presentes no uso de palavras, símbolos e situações, para um julgamento) são explicados de maneira eficiente, quando a teoria social se interessa em pesquisar operações racionais e conscientes, em vez de apenas reduzir os indivíduos a reflexos de conflitos capitalistas.*

Como afirmou certa vez Arthur Danto, "o entendimento estético de obras de arte pode estar muito mais perto de uma ação intelectual do que um modo de estimulação sensorial ou de paixão, pelo menos ao lidar com obras de arte" (DANTO, 2014, p. 65). Mas se forem levados em conta os usos das convenções da arte e os seus capitais simbólicos, não será menos possível que uma pessoa mais desvinculada de um aparato técnico e acadêmico possa julgar a obra de arte e se deleitar mais com uma peça teatral, do que um estudante de teatro o fará. Isso ocorre quando o estudante de teatro pode não atingir um nível mais proveitoso da fruição, sob a razão de estar bastante envolvido com outras preocupações, tais como prestar mais atenção para os aspectos de encenação, maquiagem, sonoplastia, iluminação, dentre outros, e não direcionar sua consciência para um processo menos descolado desses quesitos técnicos.

115 – *Existem situações pontuais dos mundos da arte, onde a formação acadêmica e escolar pode incomodar o indivíduo em vez de sempre lhe conferir vantagens. Isso ocorre, por*

exemplo, quando, mesmo ao pretender se desarmar de certas disposições e então fruir com a obra de arte, o indivíduo não deixa de julgar estética e tecnicamente, por dispor de um nível mais complexo de capital simbólico.

Para refletir em torno do capital simbólico, é válido um exemplo análogo à própria linguagem. Um termo técnico-estético, como *Música Popular Brasileira* (*MPB*) foi usado por um conjunto de produtores, críticos, revistas especializadas e dicionários musicais, e foi capaz de "designar inequivocamente as músicas urbanas veiculadas pelo rádio e pelos discos" (SANDRONI, 1997, p. 9). Ao mesmo tempo, outro rótulo, como o "'samba-canção' foi usado até 1965 – antes, o brasileiro sabia definir os gêneros musicais, depois não: tudo virou MPB, que não quer dizer nada" (CASTRO apud VIANA, 2016), mas ainda assim, o termo *MPB* não deixou de se lançar como filtro sobre quais músicas seriam "dignas ou não", para receber o seu rótulo.

Ao mesmo tempo, lembre-se do argumento demonstrado no capítulo 1, de que os atores sociais usam estrategicamente termos estéticos para se posicionarem nos mundos da arte, quando articulados através de sentenças, pois tais termos não deixam de servir como metáforas da realidade; além do fato de, às vezes, certas metáforas morrerem ou serem postas de lado. Como exemplo, é possível que hoje, o termo *MPB*, não apenas tenha se tornado tornou gasto ou menos impactante, porque os produtores, donos de emissoras televisivas, ou proprietários de grandes gravadoras quiseram torná-lo menos intenso, mas porque os espectadores e consumidores também construíram novas formas de classificação das obras musicais, muitas vezes descoladas das grandes instituições e das convenções artísticas da crítica cultural.

Admitir certa soltura entre os indivíduos e as instituições, para os julgamentos estéticos, não é o mesmo que qualificar o mundo social como desprovido de relações de força e desigualdades, mas sim perceber que as ações dos indivíduos não estão pautadas unicamente pela força das "grandes instituições" (escola, televisão, imprensa, família), ou dos poderes simbólicos "de forças ocultas" (como *habitus*, estrutura, capitalismo, dentre outras) de uma maneira tão intensa, como os escritos de Bourdieu apresentaram. Como bem afirmou David Harvey, mesmo que o capital não seja controlado e nem organizado democraticamente, não deixa de ser verdade o fato de se ter hoje, um alto grau de dispersão dos consumidores e produtores, além de suas influências nos valores estéticos. Tudo isso é análogo ao capital simbólico, assim como seu uso no reconhecimento urgente, e certas vezes mais reativo, diante de certas imposições de estéticas de instituições financeiras e políticas mais poderosas o é.

Não por acaso, vários movimentos estéticos associados à moda, localismo, nacionalismo e religião, se redefinem como fatores de maior importância para vários indivíduos e mesmo fora de lugares com maior concentração política e econômica (HARVEY, 2008, p. 312).

116 – *A preocupação dos escritos de Bourdieu com a força das grandes instituições possui sentido, mas se muitas pessoas importam as taxonomias das grandes instituições para os seus julgamentos, também as aplicam através de vários níveis de distorção e de imprecisão.*

As pessoas são capazes de dizer que B.B. King é um músico de *jazz*, em vez de *blues*, como podem afirmar que Jamiroquai é um grupo de música *pop* em vez de *acid jazz*. Sociologicamente, é possível que essas mudanças e descolamentos das classificações, promovidas pelas pessoas, gerem, inclusive, embaraços e desprezos, caso elas as enunciem dentre uma roda de críticos e conhecedores de estilos musicais. No entanto, em determinados espaços, menos eruditos e inversamente situados, a busca pela reprodução das classificações dos críticos de alguma mídia mais forte, não só pode ser inválida, como não garantirá qualquer obtenção positiva de capital. Neste ponto, é irônico como uma pessoa que tente recorrer aos críticos, pode, na verdade, causar a impressão de um esnobismo e de incomunicabilidade, em vez de esbanjar qualquer reconhecimento por meio da distinção ou polidez.

Além de marcadas por racionalidades diferentes, a apreciação de certas obras de arte, em detrimento de outras, se baseia em razões que envolvem tanto recursos simbólicos quanto econômicos. Não apenas, quando as situações de julgamento estético forem diferentes, os níveis e pesos de um capital sobre o outro serão diferentes. É possível projetar, com isso, situações com verossimilhança, de decisões racionais envolvendo a estética, que referendam os seguintes argumentos:

A) Assistir a um espetáculo em um camarote pode corresponder a um caso de forte conexão entre o gasto financeiro e o lucro simbólico, pois pagar um preço mais alto para ficar mais perto de um artista também pode oferecer a chance de melhor fruição estética.

B) Comprar um *Box* em *DVD*, de uma trilogia, em vez de adquirir todos os filmes de maneira avulsa, além de um possível caso de lucro econômico, também pode se traduzir como um exemplo de lucro de capital simbólico, pois na maioria das situações, os *boxes* custam mais barato do que todos os filmes, quando comprados separadamente, além de possuírem um

design especial, e virem repletos de informações adicionais, cenas inéditas e comentários de seus realizadores.

C) Fazer uma visita ao museu do Louvre em um único dia (o de entrada gratuita) pode resultar em menor gasto financeiro, mas às vezes, em menor investimento simbólico, pois é imaginável que só haja tempo do visitante percorrer rápida e sucintamente, as obras de arte do museu, em vez de se inteirar a respeito de informações aprofundadas de ordem biográfica, histórica e estética, ao longo de mais dias de visitação.

Obviamente, os exemplos aqui colocados, não se traduzem em leis, mas em possibilidades similares a outras em que os indivíduos podem elaborar suas ações e produzirem certos sentidos / ordem, para a sociologia da arte. É claro que surgem outras variações intraindividuais, uma vez que as próprias habilidades dos indivíduos em julgar e ajustar, situacionalmente, seus juízos estéticos, estão marcadas por diferentes hábitos e *Backgrounds*. Há espaço para variações, na medida em que os indivíduos possuem corpos e creem naquilo que veem ou que tocam, ao mesmo tempo em que esses mesmos indivíduos são capazes de ajustar suas percepções e representações, mediante experiências estéticas, para a garantia de autenticidade das palavras, coisas, sentidos, crenças, sobre os quais lidam. Tem-se, portanto, mundos da arte que dizem respeito a um "mundo sensível" e variável, tanto nos espaços de cálculo, como nas instâncias de julgamento, onde seus atores elaboram formas de subentender e acordarem em torno da factualidade desse próprio mundo (CHATEAURAYNAUD, 2004, p. 3).

Após, esta seção, também é válido acrescentar mais casos para a reflexão sobre as variabilidades dos julgamentos e confrontá-los com alguns limites dos escritos de Pierre Bourdieu, a respeito da estética.

6.4 Variabilidades para o julgamento estético

Anteriormente, foi demonstrado como Bourdieu relacionou os julgamentos estéticos com a noção de capital simbólico, e ao mesmo tempo em que um conjunto de críticas foi levantado. Agora, deve-se considerar outros casos para a compreensão mais detalhada das práticas dos indivíduos, cujas possibilidades diferentes, envolvem *hábitos*, *Background*, sentenças e metáforas, na vida de vários atores sociais. Isso também pode ser reconhecido, pelo fato de as pessoas julgarem os trabalhos artísticos sem, muitas vezes, se preocuparem

com os efeitos dos seus julgamentos diante de outras opiniões, acadêmicas, críticas ou técnicas, bem como pondo à prova rótulos e outros julgamentos / decisões midiáticas.

No ano de 2001, em pleno *Rock in Rio*, milhares de aficionados esperavam por apresentações de bandas como Papa Roach, Oasis, e Guns N' Roses, mas tiveram que adiar suas expectativas, pois antes haveria um show de Carlinhos Brown, naquele mesmo palco. Diante de tal contraste de estilos entre o público e o artista, várias garrafas e latas foram arremessadas em direção de Carlinhos Brown. Este caso revela como existem tensões e mudanças de posição dos indivíduos e suas relações com a arte, a ponto de nem sempre a legitimidade de determinado artista, quando imposta pela produção de um evento, da Imprensa, ou de parte da produção cultural na garantia de tolerância e assimilação dos públicos e de seus julgamentos.

117 – *O contato entre um indivíduo e um objeto, possibilita novas visões sobre o mundo, capazes de redefinir os sentidos das expressões, do reconhecimento e das razões, acerca das próprias coisas mundanas, bem como as posições de poder entre quem faz e quem consome arte*.

O caso *Rock in Rio* de 2001 é emblemático por mostrar que a reputação de um artista também está em jogo, o que não ocorre devido à existência de um "campo", mas porque os indivíduos atribuem novas direções para os sentidos dos termos e dos símbolos, nos diferentes mundos da arte. Se os escritos de Bourdieu enfatizaram a existência de um capital simbólico, é preciso, ao mesmo tempo, aclarar que nem sempre esse mesmo capital é adquirido pela reprodução de formas e conteúdos artísticos, mas pela incidência das práticas individuais e distorções interpretativas, ligadas, inclusive a outras questões de mercado. Diante das diferentes possibilidades de julgamentos, às vezes é esperado que um indivíduo, capaz de satisfazer menos pessoas, seja menos preferível àquele capaz de satisfazer mais pessoas, o que não precisa ser visto como uma "lei da democracia econômica do mercado". Em vez disso, ocorre que após relações mais plurais do mercado, é no mínimo válido reconhecer que, muitas vezes, a estrela de cinema supera o filósofo, ou os fabricantes de uma marca famosa de refrigerante são mais apreciados do que um compositor de sinfonias (Von MISES, 2010, p. 18).

Se a variabilidade é tão importante para o julgamento estético, ela tambppem se desenvolve no vínculo da verdade promovida pelos próprios indivíduos. Embora algumas pessoas tentem impor noções puras e universais, ao julgar objetos e experiências artísticas, é

importante salientar que os juízos daquelas pessoas não são suficientes para a garantia de uma noção geral e suprema a respeito da *verdade*. Em vez de tal, a verdade é uma "correspondência com a realidade" (RORTY, 1994, p. 162), É parcialmente válida, a argumentação bourdieusiana, de que nem todas as respostas exprimem opiniões, pois algumas sentenças, produzidas pelos indivíduos, são frutos de repetições influenciadas por terceiros, e quando certas pessoas não dispõem de competências e recursos apropriados para julgarem algo. Isso ocorre porque as respostas mais elaboradas, a partir de um discurso mais técnico, depreendem uma formação escolar e acadêmica mais aprofundada. No entanto, deve ser relembrado que formações complexas nem sempre são as mais decisivas, para as orientações de como os indivíduos devem julgar.

Em termos da variabilidade, existem razões que quando tomadas por sentenças e intepretações dos indivíduos, podem se combinar com *princípios explícitos* e com abstrações variadas e complexas. Neste quesito, Bourdieu é fundamental por ressaltar a importância do repertório da estética na sociedade, assim como a sociologia também fez ao reconhecer um lugar válido para a ética e a política, nas práticas dos indivíduos. Some-se a isso, a teoria bourdieusiana afirmar que em muitos casos, o capital dos indivíduos, além de econômico, simbólico, cultural, artístico, ainda pode ser visto sob um formato *escolar* e *acadêmico*. É possível que os julgamentos estéticos, quando objetivados sobre opiniões públicas e pessoais também estabeleçam relações "[...] no mínimo, tanto por intermédio das condições de existência necessárias para a aquisição desse capital [o escolar] quanto pelo efeito das capacidades específicas que ele garante" (BOURDIEU, 2013b, p. 543).

118 – *A verdade, quando produzida pelos indivíduos, é uma correspondência com a realidade, e por isso mesmo, ninguém detém as formas simbólicas e estéticas verdadeiras. Nem mesmo as instituições mais fortes e consolidadas conduzem, com suas razões, a plenitude de um capital simbólico.*

Uma vez que as instituições são desafiadas por outros indivíduos e ninguém é capaz de concentrar toda a legitimação do mundo social, as pessoas conseguem reajustar suas interpretações, metáforas e sentenças, conforme situações tão díspares e níveis distintos de correspondência com a realidade. Assim, admitir a variabilidade é imprescindível para uma teoria do julgamento estético, pois aponta para o argumento de que os atores conseguem preencher o mundo de ações e visões de mundo, ao mesmo tempo em que suas variabilidades de estados da consciência e da racionalidade não são o fim último do mundo social. Não se

deve “espremer” as ações dos indivíduos e suas contingências, dentro de modelos científicos gerativos e reducionistas, como os que se apresentam nas noções de campo, *habitus* e capital, em Bourdieu, pois embora a sociologia bourdieusiana seja fundamental, é preciso reajustá-la neste pontos.

119 – *A variabilidade de artistas, consumidores, políticos, astros do cinema, atletas, é apenas mais uma prova de que esses não devem ser vistos como indivíduos menos racionais, menos reflexivos, menos científicos ou menos acadêmicos, para a elaboração de um julgamento estético*.

Ignorar a inventividade dos atores, e aprisioná-los em campos de disputa, além de um entrave analítico, corresponde a uma postura cientificamente dotada de certa arrogância, como se qualquer programa sociológico fosse capaz de livrar os indivíduos de suas inocências por denunciarem todo “senso comum”. Em vez de armadilhas reducionistas, existem tipos de capital que violam corpos e almas, ao mesmo tempo em que a existência de hierarquias, dissimetrias, inércias, poderes e crueldades, defendidos por uma sociologia das inércias, oculta o argumento de que os indivíduos são “vítimas de sua própria dominação”. Esses modos de explicação, em Bourdieu, além de um sociocentrismo, são um equívoco reducionista. Assim como o componente do capital, embora possua um peso inegável, para muitos julgamentos estéticos dos indivíduos, não é um recurso suficiente para destacar que o ato de julgar não depende por completo de elementos capitalistas, pois caso julgar sempre dependesse disso, os laços sociais não durariam por muito tempo (LATOUR, 2012, p. 102).

A teoria de Bourdieu considerou as disposições estéticas na tensão entre objetividade e subjetividade, isto é, ao mesmo tempo em que existe o espaço para a fruição dos indivíduos, e toda uma visão de mundo subjetiva, os seus ideários estéticos também se pautam por meio de uma “estilização de vida” situada pela objetividade. Com essas premissas, os indivíduos *privilegiados* muitas vezes não precisam se (pre)ocupar com outras urgências da vida prática, sobretudo aquelas de ordem econômica, pois a “disposição estética é a dimensão de uma relação distante e segura com o mundo e com os outros que pressupõe a segurança e a distância objetivas” (BOURDIEU, 2013b, p. 56).

Em termos empíricos, de fato existem casos de homologias entre os capitais, econômico e simbólico, podem facilitar vários processos de criações artísticas, assim como podem propiciar boa fama e julgamentos estéticos mais favoráveis para alguns artistas. Vide o caso de Jean Renoir: filho do grande pintor Auguste Renoir, Jean cresceu ajudando o seu pai

na composição de várias telas, e naquele ambiente, as bases financeiras obtidas pelo lado paterno foram favoráveis para a família Renoir, a ponto de as finanças serem usadas na educação de Jean. As condições econômicas dos Renoir se combinaram com a formação cultural de Jean, garantida pelo seu acesso aos estudos e à arte, a ponto de ele, além de ter apostado em um ramo novo da arte, como o do cinema, pôde certamente arriscar sua aventura como cineasta, sob a garantia de que se aquele intento não desse certo, o patrimônio do seu pai ainda lhe ampararia.

Entretanto, para mais questões sobre a variabilidade dos julgamentos estéticos, é preciso ter em vista que a teoria de Bourdieu optou por caminhos mais generalistas, através de exemplos sobre estética, recortados em situações sócio-históricas diferentes. Enquanto um recorte, apresentado em *As Regras da Arte*, remete a uma França do século XIX, outras análises acerca da poesia oral dos cabilas, foram construídas a partir de uma Argélia marcada pela descolonização (BOURDIEU; MOLOUD MAMMERI, 1978, 51), o que deve ser somado ao fato de um livro pilar como *A Distinção*, ter sido montado no seio da social democracia francesa e, ou seja, durante a segunda metade do século XX. A discrepância entre tais situações aponta a necessidade de mediar as relações entre a estética e o julgamento, pois não só as condições objetivas, como também os estados da subjetividade são diferentes em cada um desses tempos históricos. Portanto, uma crítica sobre a teoria bourdieusiana deve ser capaz de reconhecer os desacordos existentes e crescentes entre as posições sociais e as experiências subjetivas, bem como reconhecer a insuficiência de seu modelo gerativo para todas as situações e explicações estéticas, ligadas aos indivíduos.

Em um modelo teórico-metodológico, é possível defender a necessidade de uma análise mais precisa que envolva os capitais, econômico, simbólico e o julgamento estético, cujo ponto de partida tome o indivíduo como principal referência. A urgência disso está em considerar os diferentes casos apresentam processos distintos de combinação entre consciência e racionalidade, além de abrirem mais situações explicativas em torno dos mecanismos causais das ações dos indivíduos. Seguindo essa argumentação, é possível notar que uma situação de Jean Renoir, aqui descrita, se compare, em alguns aspectos, à de Sofia Coppola, mas mesmo assim, note-se a existência de fortes diferenças para a análise em torno das decisões estéticas desses indivíduos.

No caso de Sofia, seu pai Francis Ford Coppola, além de cineasta, produtor e roteirista, bem sucedido (tanto simbólica quanto financeiramente) lhe forneceu confortos maiores para a liberdade da criação artística. Em um primeiro conjunto de ações, ao tentar e não deslanchar na carreira de atriz, Sofia passou a concentrar outras de suas atividades, por

exemplo, como estilista, e mesclá-las com outros projetos paralelos, presentes em sua atuação enquanto cineasta, roteirista e produtora. Um de seus resultados foi bem sucedido (ao menos do ponto de vista do julgamento estético institucional), pois Sofia, não apenas dirigiu filmes reconhecidos, como *Encontros e Desencontros* (2003) e *Maria Antonieta* (2006); ela divulgou suas próprias criações de figurino em suas filmagens, em realizações cinematográficas, que acabaram por lhe galardoar com um prêmio *Oscar*.

A teoria de Bourdieu ressalta que nem todas as decisões empregadas no processo de criação de arte são fruto de intuições ou juízos estéticos. Agora, é preciso intensificar o argumento de que existem fatores extraestéticos capazes de serem combinados para o desdobramento de casos diversificados. É possível agrupar exemplos biográficos de artistas e investigar de que maneira suas obras de vanguarda foram decididas. Isso pode servir como um caminho para a abertura de caixas-pretas e gatilhos, a respeito do julgamento estético, com exemplos sobre a dificuldade financeira (nos casos de Caravaggio, Baudelaire, Balzac, Rembrandt e Lima Barreto), ao mesmo tempo em que os trazem aspectos díspares para a comparação de seus trabalhos artísticos e decisões de ordem estética não devem ser ocultados. Também é possível especular outros gatilhos que podem motivar razões para criações artísticas, no caso de Artaud (e os seus escritos que foram produzidos nos manicômios); de Roger Fenton (e suas fotografias que foram capturadas na Guerra da Crimeia), onde se pode reconhecer situações ainda mais complexas a respeito de como os artistas podem julgar no processo de elaboração dos seus trabalhos.

120 – Existem condições variadas de criatividade, pois os artistas podem criar obras primas e se depararem com o crescimento de seus processos criativos, dentro de situações complicadoras. Ao mesmo tempo, as situações complicadoras, quando reveladas a aos consumidores da obra de arte, podem sensibilizar e comover ainda mais suas interpretações e julgamentos estéticos.

Isso pode ser visto no caso de pessoas que descobrem que a canção *Tears In Heaven*, composta por Eric Clapton em parceria com Will Jennings, veio meses depois de Conor (o filho pequeno de Clapton), morrer, ao cair do 53º andar de um prédio em Nova Iorque; ou, como abordou de modo mais enfático, Howard Becker, as canções de protesto que são celebradas, após tempos de repressão (2008, p. 189).

Já foi visto neste capítulo, que é plausível encontrar vários relatos e fatos de indivíduos que engendram suas preferências estéticas sem pautá-las a partir de outras

supostamente mais elitistas. Neste quesito, as análises de correspondências, apresentadas por Bourdieu, em *A Distinção*, revelam a existência de disparidades entre as preferências individuais e as trajetórias biográficas, graus de escolaridade e ocupações diferentes. Ao mesmo tempo, é importante redimensionar a crítica social do julgamento e do próprio julgamento estético, para outros níveis analíticos.

121 – *Há casos de restrições autoimpostas sobre as preferências do indivíduo a poucos estilos artísticos, que não necessariamente se traduzirão em vantagem. Muito pelo contrário, é possível que as variações intra-individuais possam significar maiores vantagens, na trajetória social dos indivíduos.*

Neste ponto, um argumento de Bernard Lahire merecer ser apresentado:

> A *mistura* ou *indiferenciação* de gêneros é portanto mais que uma estratégia. É potencialmente uma verdadeira *fórmula geradora das práticas e das representações*, isto é, uma disposição ou um hábito cultural que questiona as separações, as delimitações, as fronteiras que costumavam ser delineadas com firmeza (LAHIRE, 2007, p. 807-808).

Lahire tem razão, ao afirmar que os indivíduos podem ser "típicos e marginais", mas tal argumento deve ser confrontado com o fato de as tipicidades e marginalidades de um mesmo indivíduo, não serem acionadas "ao mesmo tempo", por ele. Os argumentos de Lahire não excluem outras explicações de Bourdieu, mas devem ser reconhecidos por enfatizar que o impacto de certas desigualdades, entre o julgamento estético e as obras de arte, pode gerar conflitos no mundo social por outras vias. Paralelamente, a existência de julgamentos estéticos e seus conflitos, não apenas incide na dependência de grupos, classes, famílias, tribos, mas por meio de outras bases da *competição*, cuja variabilidade do indivíduo e seus mecanismos mais pessoais são bem relevantes.

Na discussão sobre a variabilidade do julgamento estético, a ênfase dada por Bourdieu, ao funcionamento das hierarquias estéticas e do arbitrário cultural, é excessiva, pois, em muitos casos, o papel do *habitus* foi generalizado como o principal recurso de distinção e dominação, de uma pessoa sobre outras. A despeito dessas explicações, pode ocorrer o contrário, em certas situações: alguém que adore assistir a um show de Aviões do Forró, não necessariamente balizará suas disposições a partir do entendimento de que o *jazz* seria um estilo "melhor" ou "superior", ao *forró eletrônico*. Em vários processos artísticos, a própria ideia de "diversidade cultural", e suas relações com as identidades, não deixa de imprimir

relações de consumo ligadas a valores marcantes, controlados e distribuídos desigualmente (NICOLAU NETTO, 2009, p. 225), mas o resultado disso não pressupõe sempre a vantagem esmagadora de um gênero de menor público sobre outro.

Em uma mediação para a região Nordeste do Brasil, existem preferências por gêneros artísticos que estão fora de uma *alta cultura* europeia, a ponto de um ritmo como o *forró eletrônico*, ser articulado com novas estratégias de mercado, das gravadoras, produtoras, rádios, canais televisivos e até mesmo editais da Lei Rouanet, bem como de alavancar uma série de artistas prestigiados por grupos diferentes, nas cidades nordestinas, e com segmentos de camadas mais privilegiadas, do ponto de vista econômico. De modo mais específico, para alcançar a disposição estética de pessoas com um grau de escolaridade universitário, é possível pensar nos antecedentes do forró eletrônico e notar como sua dinâmica pôde fornecer condições para a reordenação do próprio *mainstream*:

> Endereçada predominantemente para um público jovem de diversas cidades dos nove estados nordestinos (e além da região), a música do forró eletrônico traz uma característica fundamental para sua projeção comercial: uma explícita apologia da festa como lugar de realização social, e, sobretudo, amorosa e sexual. O trinômio festa-amor-sexo funciona como um elo fundamental de atração e sedução de grande contingente de jovens para o contexto da experiência social da música. O show é o evento central nesse processo e todas as etapas da produção musical apontam para esse momento de festa, onde as simbologias serão compartilhadas através do repertório musical (TROTTA; MONTEIRO, 2008, p. 9).

Portanto, o caso do nordeste brasileiro revela uma parte interessante das condições para legitimação do capital simbólico que se puseram e se opõem através da (pré) dominância de estilos não eruditos e, em parte, não-internacionais.

122 – *A formação de muitos juízos estéticos se desenvolve em um contexto de comparações, mas em muitos casos, as pessoas sequer estão preocupadas se suas obras de arte preferidas são menos ou mais válidas que as de outrem, para julgarem suas preferências.*

É possível que um fã de Amado Batista goste de suas canções sem se preocupar se João Gilberto é um artista melhor ou pior, pois ele simplesmente pode ignorar a necessidade dessa comparação para julgar de modo estético. Além do mais, isso não garante que o fã de Amado Batista se tornará um "desapossado", caso ele nem conheça quem é João Gilberto. Em um ponto cego como este, a teoria do arbitrário de Bourdieu não é plástica o suficiente e não fornece grandes alternativas para cobrir as desigualdades, promovidas em um país como o

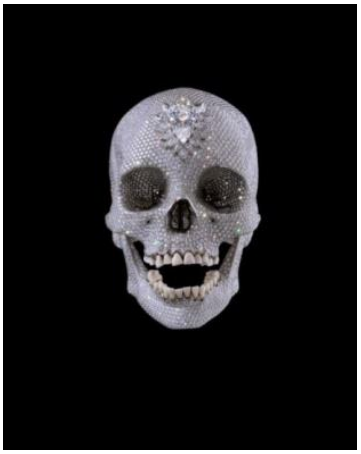
Brasil[64]. Em uma sociedade como a brasileira, apreciar *Axé Music* ou *Pagode* nem sempre desfavorecerá o indivíduo, pois o mercado da cultura brasileira, na verdade celebra, promove e paga melhor, esses ritmos do que pagam artistas do *Choro* e do *Cavalo Marinho*.

Então, se há um mundo composto por desigualdades e hierarquias das formas / expressões e práticas estéticas, os valores desse mesmo mundo não são cascateados de uma classe para outra, muito menos de um grupo para outro. Ser desfavorecido em um capital econômico não é suficiente para converter o indivíduo em um completo desfavorecimento cultural, estético, e do próprio capital simbólico. De maneira análoga, é cabível citar a seguinte passagem, descrita por John Rawls:

> Mesmo supondo, por exemplo, como o senso comum da sociologia política poderia sugerir, que os menos favorecidos, identificados por renda e riqueza, incluem muitos indivíduos nascidos nas classes sociais de origem menos favorecidas, e muito dos menos dotados (naturalmente) e muitos dos que sofrem de má sorte e infortúnios, ainda assim esses atributos não definem os menos favorecidos. O que acontece é que talvez haja uma tendência para que esses aspectos caracterizem muitos dos que pertencem a esse grupo (RAWLS, 2003, p. 84).

Por outro lado, não deixa de ser verdadeiro que a variabilidade nos mundos da arte comporta outros exemplos de recursos que custam financeiramente caro e que, ao mesmo tempo, foram convertidos em uma grande fonte de lucro simbólico. No caso de *For the Love of God*, uma caveira humana do século XVIII, incrustada por platina, diamantes e assinada por Damien Hirst (FIG. 26), o seu valor de produção beirou £14 milhões, enquanto o de acúmulo ultrapassou £50 milhões.

FIGURA 26 – *For the Love of God*, de Damien Hirst, 2007.



Fonte: Damien Hirst[65].

[64] Ponto que Sergio Miceli problematizou de modo pioneiro em seu livro *A Noite da Madrinha* (2005).

Também é pertinente considerar *For the Love of the God*, um exemplo de investimento econômico-financeiro inicial, combinado à reputação de um artista já consolidado, como Damien Hirst. Dentro de uma existência prévia de compradores e críticos, *dispostos* a pagar bem, o trabalho de Hirst incorporou ainda mais valor. Porém, o tipo de estratégia de investimentos, aplicado em *For the Love of the God*, de fato, pode angariar valor financeiro alto, para o artista que a produziu, mas ainda assim, há outra correlação importante a ser feita: os níveis de capital econômico, da obra de Damien Hirst, embora altos, estão muito longe de superar uma marca como a Lucasfilm (empresa criada por George Lucas), pois enquanto a primeira está basicamente presa à unicidade de uma obra das artes plásticas, tomada como um artigo de luxo e restrita a um público muito pequeno de compradores, no caso da Lucasfilm, seus títulos como *Star Wars* e *Indiana Jones*, deslocaram-se fortemente de uma dependência exclusiva do cinema, para os ramos dos brinquedos, vestuários, decoração, somando lucros financeiros e simbólicos incomparavelmente maiores. Neste ínterim, é preciso notar a existência de dois gatilhos capazes de agregar os lucros de capital: a importância da marca Lucasfilm e a venda de seus produtos (1); um julgamento estético muito mais popularizado frente a um público consumidor (2). De certa maneira, tem-se aqui, um tipo de combinação mais embrionária a respeito desses argumentos, e que pode ser reiterada no trecho a seguir:

> As lojas e fábricas que suprem exclusiva ou predominantemente os pedidos dos cidadãos mais abastados em relação a artigos de luxo exercem apenas um papel secundário no cenário econômico do mercado. Elas nunca atingem a dimensão da grande empresa. As grandes empresas servem sempre – direta ou indiretamente – às massas (Von MISES, 2010, p. 13).

A variabilidade do julgamento estético existe com outras engrenagens do cotidiano, não menos interessantes, para revelar como há pessoas capazes de defender muito mais um capital simbólico do que um capital econômico. Existem pessoas apegadas a um bem capazes de converter um valor financeiro em *valor sentimental*. Uma roupa ganha em uma ocasião, ou uma época marcante, na vida de alguém; um colar dado por algum familiar; uma sobremesa preparada por um ente e dada a um indivíduo como homenagem de seu aniversário; podem ser considerados exemplos teóricos (ao mesmo tempo em que não são tão empiricamente distantes), fundamentais para se pensar o papel de afinidades eletivas, pautadas muito mais por aspectos de ordem simbólica, do que financeira.

---

[65] Disponível em: <http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>. Acesso em: 15 ago 2015.

Experiências estético-sensoriais podem lidar com julgamentos muito mais sentimentais do que financeiros. O professor Henrique Annes, disse, em um seminário no Conservatório Pernambucano de Música, que lhe ofereceram, certa vez, um Honda Civic em troca de seu violão. Ele respondeu que não venderia o seu instrumento, pois o "valor sentimental" era muito maior do que um automóvel importado. Por extensão, na vida cotidiana é comum que pessoas tencionem vender seus bens para outras mais próximas, sob um preço mais barato, seguindo a justificativa e as razões de que os seus antigos objetos estarão nas mãos de alguém querido, confiável ou zeloso, em vez de terceiros, cuja impessoalidade seria cruel.

A importância do *valor sentimental* ainda deve ser confrontada com o argumento de Bourdieu de que o interesse em defender o capital simbólico aparece como "inseparável da adesão tácita, inculcada pela primeira educação e reforçada por todas as outras experiências ulteriores, à axiomática objetivamente inscrita nas regularidades da ordem econômica" (BOURDIEU, 2009a, p. 202). Também não deixa de ser válido, o paradoxo de Bourdieu, de que *a precocidade é um efeito de antiguidade*, principalmente se a existência das desigualdades entre o indivíduo já socializado por meio dos costumes, práticas e disposições específicas, apareça diante de outro, desprovido dessas formas de antecipação, para lidar um objeto artístico de maneira mais adequada. Porém, mesmo que tais colocações demonstrem como as bases educacionais podem incidir no desenvolvimento das práticas dos indivíduos, ao mesmo tempo, elas não asseguram que tais indivíduos as tomem como razões e ajam sempre conforme suas orientações. É preciso reinterpretar aquilo que Bourdieu considera por "econômico", para uma teoria do julgamento estético, e perceber que este conceito pode estar às vezes, mais vinculado ao sentimento e à estética, do que às motivações de interesse monetário e da distinção, por via de um mundo simbólico de disputas.

Uma vez que as pessoas pautam o valor financeiro e simbólico sobre tensões e medidas diferentes, deve-se abrir as *caixas pretas* de suas decisões e não submeter, por completo, as práticas dos indivíduos a proposições de uma causalidade, justificada pelos capitais econômico e simbólico. Em tempo, é preciso ter em vista que as "explicações causais devem ser distinguidas de proposições causais verdadeiras [portanto] Citar a causa não é suficiente, o mecanismo causal deve ser indicado e elucidado" (RATTON; MORAIS, 2002, p. 397), como também é importante situar e esmiuçar as diferentes situações dos julgamentos estéticos e ver que este exercício implica admitir um conjunto ainda maior e mais rico, de provas e de julgamentos menos previsíveis. Ainda se acrescente a esses esforços, o argumento

de que os indivíduos podem desfazer todo um conjunto práticas pré-estabelecidas, sem necessariamente perder a coerência de suas ações.

Os valores sentimentais são um componente importante para a própria análise de casos diversos: imagine uma pessoa que foi assaltada e perdeu um relógio caro, dado por um familiar. Após o infortúnio, aquela pessoa ficou desapontada, mas as razões para tal desapontamento podem ser várias e chegar, inclusive, a envolver questões de ordens e valores sentimentais. A pessoa assaltada pode lamentar por causa do preço daquele relógio, mas pode também lamentar muito mais, pelo fato de aquele relógio, lhe ter sido presenteado por um parente, ou até buscar uma razão mais complexa e híbrida, ao envolver tanto valores financeiros quanto sentimentais. Destarte, a pessoa assaltada pode lamentar a perda do relógio, tanto por este ter sido presenteado por um parente seu, quanto por ser um objeto financeiramente caro, e que provavelmente tenha sido resultado de todo um esforço por parte de seu parente, para lhe presentear.

Na discussão sobre o valor sentimental, existem relações entre objetos cronologicamente antigos e o valor financeiro, conferidas pela antiguidade, raridade, e ou por algum efeito geracional, que podem se converter em valores para vários indivíduos (MCCRACKEN, 2013, p. 40). Em um caso da ficção, o filme *Assédio* (1998), de Bernardo Bertolucci, apresenta o personagem Mr. Kinski: um rico herdeiro europeu, residente na Itália, que se apaixona por Shandurai: uma africana, estudante de medicina, que fugiu de seu país por motivos políticos, e passou a trabalhar na residência de Kinski, para financiar seus estudos universitários. Em sua casa, Mr. Kinski possui diversos objetos domésticos, bastante antigos e financeiramente bem cotados, como sua própria casa, a mobília, as joias, e todos que lhe angariam um bom capital financeiro, e indicavam um passado renomado da família de Mr. Kinski.

Porém, ao se deparar com dificuldades financeiras, Mr. Kinski tem parte de sua herança comprometida e mesmo com o passado economicamente rico e distinto de seus antepassados, precisa trabalhar como professor particular de piano em sua própria casa, para pagar as contas. Como parte de suas alternativas, Mr. Kinski começa a vender seus objetos valiosos, na tentativa de sanar eventuais dívidas financeiras, e ao longo do filme, sua *pátina* é lentamente desapropriada por outros grupos sociais. Foi preciso um descolamento do valor sentimental, em prol de valores econômicos para ajudar Mr. Kinski a sair de uma dificuldade financeira, cujo ápice de tal ruptura simbólica, ocorre com a venda do seu próprio piano (portanto, o seu material de trabalho), após uma barganha com outros compradores.

123 – O *valor sentimental, em um objeto de estetização, pode ser visto como um subtipo do capital simbólico, fundamental para o julgamento e consumo estéticos*.

Em contrapartida, não existe uma fórmula gerativa do capital, capaz de explicar o julgamento estético de modo total. Em vez disso, é preciso investigar como os capitais se combinam em situações diferentes, ou de que maneira eles se associam e disparam seus gatilhos. Ao mesmo tempo, existe, de fato, a conveniência que certas tranquilidades e garantias para o indivíduo gozar de seu ócio, que imprimem em sua vida, pois seria ingenuidade negar o papel que o tempo e o conforto lançam para vários consumos artísticos e para a orientação de repertórios mais aprofundados, bem como, para a constituição de uma própria estilização de vida.

6.5 O julgamento estético entre campo e poder

Para iniciar esta seção, é importante atentar que parte significativa atribuída ao poder se encontra nas diferentes formas da linguagem, símbolos e capitais, cultivados em uma sociedade. Esses argumentos levaram a teoria bourdieusiana ao entendimento de que os indivíduos são partícipes da sociedade e cultura, produtoras de assimetrias e desigualdades, a ponto de Bourdieu considerar o poder um instrumento importante na manutenção das identidades, cuja busca pelo "ser-percebido" se torna emblemática. A partir do reconhecimento alheio, seja por parte de algo ou alguém, existe, portanto, a busca pelo poder, segundo a teoria bourdieusiana.

Se até agora, foi visto que o conceito de capital, não se resume à forma econômica e financeira, também é verdade o fato de o poder econômico não residir apenas na riqueza. O poder deve ser visto na relação entre a riqueza "e um campo de relações econômicas, cuja constituição é inseparável do desenvolvimento de um *corpo de agentes* especializados, dotados de interesses específicos" (BOURDIEU, 2008c, p. 194). Aqui, a teoria bourdieusiana argumenta que as estratégias de um indivíduo bem formado, para julgar, podem compreender, tanto aspectos técnicos, científicos, estéticos, quanto políticos. Por seu turno, a abordagem da sociologia deve considerar simultaneamente esses aspectos, a ponto de a arte ser entendida como uma expressão marcada pelas estratégias assumidas nos julgamentos dos indivíduos (BOURDIEU, 2004a, p. 41). Além do capital e do poder, Bourdieu acredita na abordagem da arte através da noção de *campo artístico*, considerado um subcampo, onde as disposições se dão conforme diferentes linguagens (por exemplo, do cinema, fotografia, pintura, música,

literatura, escultura) e produzem seus respectivos conflitos. Se existe, então, um mundo agonístico, na perspectiva de Bourdieu, boa parte disso ocorre porque existe também um poder relativo às estratégias, às lutas simbólicas, relações de força e, portanto, às formas sociológicas dos conflitos.

Para que se efetive, o poder econômico deve, em primeiro lugar, pôr a necessidade econômica à distância. Com esta ideia, Bourdieu argumenta que o poder dá margem para o consumo simbólico e cultural, sem, no entanto, abrir mão de operações econômicas, para produzir um tipo de *abastança* –, um termo usado pela teoria bourdieusiana, que indica tanto a *condição* quanto a *disposição* de alguém. No campo da arte, existe a necessidade de uma "distância" ante um imediatismo econômico, para todo o fornecimento de bases, facilidades, liberdades e garantias, assim como para a organização do julgamento estético aparentemente "gratuito" ou "desinteressado" se efetivar. Em sua pesquisa a respeito do campo literário francês do século XIX, Bourdieu identificou como o slogan *Arte Pela Arte*, embora aparentemente focado nos propósitos formais e não-financeiros da literatura, foi combinado de maneira oportuna, segundo os interesses do poder da burguesia, e chegando a aproveitar o nascimento do novo tipo de intelectual, naquele campo da arte: o *expert*, recrutado em meio a especialistas, acadêmicos e ou pesquisadores profissionais (SAPIRO, 2004, p. 160).

No viés bourdieusiano, a investigação sobre as próprias práticas dos agentes se filia ao argumento de que, na vida social, o poder não é neutro (POSTONE; LIPUMA; CALHOUN, 1993, p. 10), pois, na verdade, quando se torna objetivo, um poder está, ao mesmo tempo, impregnado pela linguagem e categorias de percepção, capazes de serem impostas em diferentes campos de força. Como desdobramento do poder, as palavras fornecem um caso direto de sentidos necessários, para colocar diversas práticas e expressões que envolvam o julgamento estético sobre um processo de tensão. E em uma relação ainda mais específica, abrangendo a estética e a arte, o próprio Bourdieu ressaltou como os *manifestos* artísticos se constituem pelas expressões da linguagem, vinculada ao poder, além de serem usados para a reivindicação de estilos, estilizações de vida, e todo um movimento de recursos, convenções e símbolos.

Vários manifestos artísticos podem ser utilizados por acadêmicos bourdieusianos e pós-bourdieusianos, segundo exemplos das tensões do poder. Mas apesar dos escritos de Bourdieu estimularem o uso de tais manifestos como exemplos de comprovação da existência de sinais, marcas e pontes, para os consumidores se situarem, reproduzirem e manejarem o poder, as possibilidades de contestação desses mesmos consumidores devem ser consideradas em um nível mais acentuado do que a teoria bourdieusiana propõe. O conjunto dessas pontes

é construído de modo ainda mais polêmico, caso se note como Bourdieu tratou a celebração das formas e conteúdos estéticos: a partir da dominação daqueles que a compõem, em várias passagens comprometedoras e capazes de trazer a ideia de que "a adaptação a uma posição dominada implica uma forma de aceitação da dominação" (BOURDIEU, 2013b, p. 360).

Bourdieu afirmou que, no mundo social, não existem ações ou práticas neutras, e por isso, os indivíduos estão marcados por posições "nos sistemas de relações invisíveis que se estabelecem entre os diferentes campos em que eles participam" (BOURDIEU, 2007a, p. 56). Mesmo que não sejam vistas pelas pessoas, as relações objetivas e simbólicas fazem parte do campo e de todo um sistema que emerge nas interações entre os agentes, segundo a teoria bourdieusiana. Por extensão, os lugares sociais são a prova da existência de marcas, utilizadas para identificar quem está socialmente autorizado a falar, julgar, agir, interagir; bem como revelar quais são as condições esperadas, reconhecidas e aprovadas, para os indivíduos lidarem com uma experiência estética de maneira adequada. A tomada da consciência, em torno dessas questões, aparece como gesto indispensável para qualquer reflexão envolvendo o poder, na teoria social e na sociologia da arte bourdieusianas. Essas posições foram fundamentais, para que Bourdieu reivindicasse, em suas pesquisas, a necessidade de uma *objetivação participante*, em vez de uma "observação participante", por parte do pesquisador.

Através do conceito de *objetivação participante*, a teoria bourdieusiana entende um esforço reflexivo, por parte do cientista social, em interpretar e descrever a realidade analisada, cujo interesse lida com o impacto dos seus próprios lugares, marcas e o do seu *habitus*, sobre a sua condição de pesquisador, no momento de construção de sua própria pesquisa. Em outras palavras:

> A objetivação participante, sem dúvida, o cume da arte sociológica, por pouco realizável que seja, só o é se se firmar numa objetivação tão completa quanto possível do interesse a objetivar o qual está inscrito no fato da participação, e num pôr-em-suspenso desse interesse e das representações que ele induz (BOURDIEU, 2007a, p. 58).

Diante dessas propostas de exercício sobre a própria reflexividade do pesquisador, é bem provável que os trabalhos de Bourdieu na Argélia, sejam um dos principais exemplos de sua *objetivação participante*, pois com tal pesquisa, a sociologia bourdieusiana estocou materiais e informações a respeito dos cabilas, inclusive, em territórios considerados "zonas proibidas", pelo exército francês, à época. Em adição às suas descrições, Bourdieu obteve outros materiais, através do olhar ciclópico de sua câmera, chegando a construir representações em torno das comunidades locais em um período duramente conturbado (WACQUANT, 2004, p.

400; CALHOUN, 2006, p. 1404). Por isso, não apenas epistemológica, como esteticamente, a sociologia de Bourdieu se combinou com a sua fotografia, para tornar gestos (por mais ínfimos que parecessem), carregados de sentidos, marcados e lançados pelos seus próprios julgamentos.

O exemplo pessoal de Bourdieu não deixa de ser fundamental para suas relações com o poder e suas pesquisas sociais. Um homem branco, francês, que se deslocara rumo a um país do norte-africano, por meio do serviço militar, também era um indivíduo carregado de aparatos científicos, montados em uma epistemologia ocidental e um juízo estético erudito. Bourdieu foi, inclusive, portador de instrumentos tecnológicos distintos e decisivos para a sua disposição de pesquisa, pois, à época, ele produziu abordagens sociológicas, sob o *slogan* da observação participante, mas não se isentou, por completo, do olhar estético sobre o seu tema de pesquisa. Como reflexo, Bourdieu chegou a descrever a diferença entre dois mundos (o europeu e o argelino), sempre matizados por suas lentes acadêmicas, e não apenas movidos como uma disparidade inerente e eterna, entre duas culturas apartadas por continentes, línguas, visões de mundo, mas também, como um produto de um inevitável "choque entre civilizações", causado pela colonização francesa (YACINE, 2004, p. 498).

O interesse de Bourdieu em defender a objetivação participante foi um de seus maiores enduros e possuem um conflito patente com o poder. Sobre este exemplo, há o desafio de se estabelecer uma ciência diante de objetos que "falam" e confundem as interpretações dos atores com as do pesquisador, e põem à prova a força de muitos argumentos levantados pelo próprio cientista social (POUPART, 2008, p. 215). É preciso, com isso, reconhecer a importância da sociologia, e mais especificamente, uma sociologia à Bourdieu, ocupada em oferecer alternativas diante de um *senso comum* para a própria teoria social, embora tal sociologia parecesse cônscia da incapacidade de um sociólogo ver o mundo social em posição panorâmica, como se os objetos e temas estivessem sujeitados pela isenção do pesquisador.

Os exemplos das pesquisas vivenciadas por Bourdieu contribuem a pensar que o juízo estético do sociólogo é capaz de exercer poderes, sejam eles simbólicos, econômicos, ou políticos. A partir deles, é preciso ir além, e pensar no seguinte paradoxo: o próprio conceito de subjetividade "não deixa de exigir uma moldura objetiva, nos limites da qual o indivíduo é situado e sua perspectiva especial ou seu conjunto de reações são descritos" (NAGEL, 2001, p. 24). A própria tensão entre objetividade, subjetividade e poder, não exime qualquer sociólogo dos seus riscos, tanto ao moldar os julgamentos estéticos dos indivíduos pesquisados, sobre os seus modelos de inferência, e até mesmo, pelos riscos de seus esquemas

gerativos e generalistas, diante do desafio de lidar com um mundo onde os indivíduos não cessam de preenchê-lo com ações das mais variadas, sofisticadas, e elaboradas, mas que em muitas vezes, a teoria sociológica achata a criatividade e variabilidade dos atores, em modelos de enquadramento. Em certa medida, o equívoco de Bourdieu está em reduzir as ações e julgamentos estéticos dos indivíduos, em sua teoria da prática, ao percebê-los sob o dualismo do dominante e dos dominados, assim como em aprisionarem os indivíduos em esquemas do poder que dependem, do *habitus*, campo e do capital, em um *continuum*.

Em seu livro *Meditações Pascalianas*, Bourdieu chegou a reconhecer no poder certo tipo de capacidade de se diferenciar e se dispersar, sem depender de pessoas ou instituições especializadas, para tanto. Então, não existiria um poder *em si*, ainda assim, o principal foco de Bourdieu, estaria em considerar o poder como algo *posto em relação* com os *campos*, além de dispor da parcela de poder, os campos não seriam só diferentes, mas *interdependentes*, visto que suas condições ecoariam, tanto na possibilidade de os indivíduos se tornarem mais visíveis do que outros, quanto na possibilidade de outros indivíduos se tornarem mais invisíveis do que outros. Com isso, a teoria de Bourdieu concede um peso maior às forças e tensões que coagem os indivíduos, no lugar de tomá-los como entes mais libertários e liberais, cujas práticas de poder, dominação e reprodução (tal qual o próprio julgamento estético) se tornam verdadeiros componentes para os indivíduos se porem em relação, nos campos concorrentes e homólogos.

Para considerar aspectos a respeito do poder, outro livro, *Amor Pela Arte*, escrito por Bourdieu e Alain Darbel (2007), apresentou melhores avanços para a pesquisa social, sobretudo por reconhecer o papel que a variabilidade das condutas e apreensões dos objetos estéticos imprimem sobre a interpretação / incorporação de obras. Em tal publicação, o prestígio dos artistas e seus trabalhos, são organizados em diferentes formas, articuladas com os sistemas escolar, museológico e cultural, e por sua vez, encontrados de maneiras diversificadas, em países como França, Holanda, Grécia e Polônia. Ainda assim, *Amor Pela Arte* se concentrou mais na variabilidade dos indivíduos, através de métodos quantitativos de pesquisa social, chegando a um produto que demanda a necessidade de complementos para problematizar outras condições dos indivíduos, leia-se, em métodos que desçam para níveis mais situacionais da vida cotidiana das pessoas que julgam em diferentes lugares. As necessidades de mais complementos, também se somam à necessidade de uma pesquisa que não se restrinja a fatores como nacionalidade, grau de escolaridade e geração, para esmiuçar o julgamento estético.

124 – *Os modos de associação entre atores humanos e não humanos, além de historicamente distintos entre si, não se reduzem à existência de campos de força, interesses, capitais e lutas, entre dominantes e dominados. Nem toda situação social pode ser atribuída a um campo*.

Como bem salientou Bernard Lahire, a teoria de Bourdieu gastou muita energia científica para aclarar as grandes cenas do poder, mas houve pouco interesse em compreender a vida fora dessas cenas e, consequentemente, *fora de campo* (2002a, p. 34). Os encontros familiares, amorosos, momentos boêmios e celebrações coletivas, que envolvem canções, danças e momentos fotografáveis, além de sessões para assistirmos a determinados filmes com entes queridos, podem ser todos entendidos como exemplos que constituem experiências estéticas e relevantes para o julgamento, mas que não devem ser reduzidos a campos de força, de batalha, quiçá de poder.

Por mais efêmera que possa, ou por mais revisitada que seja, uma obra de arte precisa ser lançada pelo julgamento estético, cujas metáforas empregadas fazem parte de cada indivíduo e são postas em situações de paralaxe. De modo crítico, nos estados nacionais, modernos e contemporâneos, a estética e o poder passaram a se combinar com sérias transformações em torno da noção de indivíduo, a ponto de o julgamento estético ter assumido um papel decisivo diante instituições liberais, através de outros processos ontológicos e políticos, mais específicos, na vida social.

125 – *Embora um ator tão clássico, como o Estado, ainda seja capaz de inculcar disposições sobre as pessoas, outros atores não governamentais também são capazes de orientar disposições da vida privada, das práticas do indivíduo e das suas referências, para o próprio julgamento estético*.

Em termos políticos, as combinações entre o liberalismo a própria democracia só foram possíveis porque ambos têm no indivíduo, o seu ponto de partida. Uma parcela do liberalismo e da democracia repousa, inclusive, na concepção mais individualista da sociedade, embora suas noções a respeito do que é o indivíduo difiram entre si, pois os seus interesses em questão são diferentes (BOBBIO, 2012, p. 49). Em termos das decisões políticas dos indivíduos, é preciso registrar que, uma concepção politicamente liberal "não nega a existência de outros valores que se aplicam às associações, à família e à pessoa; tampouco afirma que os valores políticos são totalmente separados desses valores e sem qualquer realação com eles" (RAWLS, 2003, p. 260-261). Por motivos como estes, a decisão

de Bourdieu de tomar as sociedades contemporâneas como simples cúmplices de campos, onde as principais bases consistem em questão seriam as disputas pelo poder e a reprodução de suas desigualdades, é uma abordagem engessada sobre a realidade social e sobre as diferentes situações em que os julgamentos estéticos se desenvolvem.

Em um nível individual, os artistas não desconhecem todos os pontos de tensão existentes nas relações econômicas, simbólicas, culturais e políticas, de seu entorno. É claro que existem estratégias em seus processos, resultantes também de cálculos, mas os artistas, muitas vezes, põem à prova suas criações, a ponto de confrontá-las com outras possibilidades mais abertas à experimentação, ousadias e rupturas, em detrimento das seguranças de suas formas anteriores. Vladimir Maiakóvski parecia ter reflexividade a respeito disso, quando esteve preso em Butirki, e muito antes de alcançar maior fama, quando lia alguns escritos simbolistas de seus contemporâneos, além de autores mais clássicos, como Byron, Shakespeare e Tolstói. Foi justamente naquela época (e em uma de suas cartas) que Maiakóvski descreveu, como um escritor pode se ver diante de várias incertezas em suas criações, e como é preciso pensar o que deve ser feito: passar uma vida inteira escrevendo panfletos, expondo pensamentos tirados de livros certos, mas não criar nada de novo, ou assumir a seguinte questão: "o que posso contrapor à estética das velharias, que desabou sobre mim?" (MAIAKÓVSKI, 2011, p. 38).

O caso de Maiakóvski ainda revela o seguinte: existem artistas em momentos de consciência imersos em suas crises existenciais e formais, que indagam se todas suas criações estéticas possuem qualquer consistência, e se valeria a pena produzir algo mais distinto do que suas criações anteriores.

126 – *Em termos de poder, os apreciadores e consumidores de arte, podem pesar como razões para as decisões estéticas dos artistas.*

Parece claro que, em várias situações, a arte é um lugar de cálculo e estratégia, mas tudo isso não surge como consequência de um conflito predominante na sociedade, por isso, a necessidade de situar a arte em outra noção mais flexível como a de mundos da arte. Estes devem ser vistos como lugares onde o poder não deixa de se pautar por ações de uma consciência (em um sentido semelhante ao dado por John Searle) e de racionalidades (em sentidos mais próximos aos dados pelos individualismos metodológicos de Raymond Boudon e Jon Elster). Além disso, deve-se mediar os conflitos do poder, indicados por Bourdieu, com a existência de mais cooperações, apresentadas, em outros trabalhos de Howard Becker, e em

discussões mais vinculadas às transformações da ontologia da própria obra de arte, como podem ser encontradas em vários trabalhos de Arthur Danto.

Nem mesmo um território, como o do político é sempre decidido e garantido pelas estratégias e cálculos baseados em um conflito e nas disputas; muito menos a arte o é. Em meio aos seus produtores e consumidores, os conflitos da arte são acontecimentos fraturados, mais ainda, caso se passe a vê-los conforme situações específicas e diferentes entre si. Por contraste ao que a teoria de Bourdieu tornou predominante, as condições do poder devem ser problematizadas por abordagens capazes de levar em conta as circunstâncias de cooperação, solidariedade e estabelecimento de redes, grupos, coletivos e, finalmente, de indivíduos. Para tanto, inclinar-se para essas possibilidades de ação, não é o mesmo que excluir outras explicações sociológicas que tratem os conflitos na arte, presentes em classes e em suas bases para julgamentos estéticos.

Na medida em que existem estratégias ligadas ao poder, por outro lado, nem todas as obras de arte são prontas, ou certas leituras são determinadas por elementos classistas do sistema escolar, ou por meio de uma mera inculcação das mídias. Às vezes, esses determinantes não operam de modo decisivo, como Bourdieu sustentou, pois alinhar as práticas dos indivíduos aos ditames de "estruturas estruturadas e estruturantes" não constitui um fim último na explicação dos julgamentos estéticos, cuja capacidade de os indivíduos lerem uma obra de arte, admite processos conscientes e racionais complexos e aciona várias possibilidades de engendramento de disposições, hábitos e seguranças ontológicas, muito além das fórmulas gerativas, fornecidas por Bourdieu.

127 – *Existem disposições a orientar as representações e os trabalhos artísticos, ao mesmo tempo, que um poema, pintura, fotografia, cinema, carregam o convite à subjetividade.*

As novas interpretações, promovidas no contato entre os indivíduos, experiências e obras de arte, podem reordenar as relações entre o próprio poder e o capital, além de modificar as situações sociais para interpretá-las em mundos da arte, em vez do serem tidas como estados de campo. A página do *Facebook*, intitulada *Artes Depressão*, em 2016, já contava com mais de um milhão de adeptos e tinha como prática, a criação de *memes* (imagens humorísticas que se propagam rapidamente nas redes sociais), usando como tema, várias pinturas clássicas. Ao mesmo tempo em que cria *memes*, a página *Artes Depressão* revela os créditos, oficiais e originais, das pinturas que tomou como paródia. Em termos políticos, é possível imaginar que muitos indivíduos só puderam conhecer pinturas

importantes da história da arte, apenas quando conheceram os *memes* de *Artes Depressão* (FIG. 27):

FIGURA 27 – *Meme* da página *Artes Depressão*, sobre Retrato de Chiara Albini Petrozzani com suas Crianças Orando – de Pietro Fachetti.

Fonte: *Facebook*[66]

É claro que o reconhecimento do poder, no mundo social, empregado sob a noção de *habitus*, e proposta por Bourdieu, contribuiu para uma teoria social baseada no indivíduo. Esses movimentos atentaram para a importância de várias disposições incorporadas e modos de tensão biográficos, exercidos no mundo social. Porém, o *habitus* se torna um recurso limitado para a explicação das variações situacionais e mudanças nas trajetórias dos indivíduos e suas relações com o julgamento estético (CALHOUN, 1993, p. 75). Como alternativa, as experiências / objetos artísticos, podem ser interpretaos a partir das *disposições individuais*, haja vista a disposição ser algo além do que um esquema durável, transponível, de um corpo socializado, para o poder. Um *ator* (indivíduo, objeto, instituição) é uma disposição ao *dispor*-se e *se lançar* para além de uma pessoalidade e centralidade.

Quando um trabalho artístico ocupa a vida de outras pessoas que não a do autor ou do artista que compôs aquele trabalho, surge a prova de uma disposição específica, cujo poder está para além de seus efeitos de reprodução e de dominação. Analogamente, é importante considerar que as obras de arte não têm um lugar próprio e ou definitivo, mas acontecem no contato com o indivíduo, cujas motivações envolvem desdobramentos da consciência e da

[66] Disponível em: < https://www.facebook.com/ArtesDepressao/photos>. Acesso em: 04 jul 2016.

racionalidade. Portanto, existirão novas disposições, porque também existirão novas situações para o julgamento estético e para disposição. A partir dessas afirmações, é importante levantar outras digressões caras ao poder, encontradas, por exemplo, em situações que envolvam o segredo e a tirania, para o julgamento estético.

6.6 Digressões sobre o poder: segredo e tirania

Um dos componentes fundamentais para a compreensão do poder é o segredo, pois este é um instrumento de poder (BOBBIO, 2013, p. 60).

128 – *O julgamento estético se vale de segredos, tanto a partir de suas dimensões objetivas quanto subjetivas.*

O segredo aparece na sociedade marcada por esferas do *público*, onde se exerce, a *publicidade* e grande parte de exposições, assim como, esferas do *privado*, onde a vida cotidiana se baseia e se orienta. A coexistência entre o público e o privado, marca, no cotidiano dos indivíduos, diferentes pontos de objetividade, destaca a vida pessoal, ao mesmo tempo em que traz consigo, os seus pecados mais inconfessáveis. Isso é análogo a ver os julgamentos estéticos que se baseiam, tanto em razões publicamente declaradas, quanto em razões sigilosas e não declaradas. Em um ponto de vista irônico, até mesmo as decisões públicas estão marcadas por segredos, e se o julgamento é tornado público, nem todas as suas razões são confessadas ao público, pois a infiltração das próprias declarações e sentenças contém "palavras mudas":

> [...] de um lado, a palavra escrita nos corpos, que deve ser restituída à sua significação linguageira por um trabalho de decifração e de reescrita; do outro, a palavra surda de uma potência sem nome que permanece por trás de toda consciência e de todo significado, e à qual é preciso dar uma voz e um corpo, mesmo que essa voz anônima e esse corpo fantasmagórico arrastem o sujeito humano para o caminho da grande renúncia, para o nada da vontade cuja sombra schopenhaueriana pesa com toda força sobre essa literatura do inconsciente (RANCIÈRE, 2009, p. 41).

129 – *Quando o artista insere a subjetividade na ordem da objetividade, a arte passa a lidar com condições ontológicas e inerentes ao poder. Tais condições são importantes para o uso de símbolos, capitais, disposições, razões, bem como o ajuste de estados pré-intencionais e conscientes.*

É certo que essas movimentações podem se efetivar como traços da distinção, mas também podem ser relativizadas diante do próprio fazer artístico, sobretudo quando diversas experiências passam a ser aceitas como estético-artísticas e são, assim, deslocadas dos centros políticos mais dominantes. Deve-se ter em vista que a experiência da arte não é mera exterioridade do trabalho, mas sua condição paraláctica, ou seja, de *visibilidade deslocada*, para novas implicações políticas (FOSTER, 2014, p. 208; RANCIÈRE, 2009, p. 65). Aqui, é importante considerar no processo entre segredo e poder, a clara tensão entre o subjetivo e o objetivo, visto que a obra não só marca a interpretação dos indivíduos sobre ela mesma, mas leva os indivíduos a processos da consciência e a razões do julgamento, cujas bases demonstram que a estética se produz por objetos que "veem", marcam, preenchem e circundam. Com essas condições, os indivíduos possuem conjuntos de segredos para julgar, que estão a influenciar situações vividas por eles mesmos, por meio da consciência.

A teoria bourdieusiana reconheceu parte do grande desafio da ciência social que tomasse como temas, agentes, indivíduos, convenções e instituições que falam. Somado a isso, deve-se admitir a importância da ciência onde o não dito deve ser levado em conta. Em primeiro lugar, é preciso admitir que a importância de correntes do pragmatismo, da fenomenologia, da etnometodologia, conseguiram lidar melhor com esses movimentos ontológicos e seus impactos epistemológicos, do que a sociologia de Bourdieu o conseguiu.

> Naturalmente, a rica descrição dos "estoques de conhecimento", "sistemas de tipificação e relevância" [em Alfred Schütz], procedimentos interpretativos e habilidades cognitivas, expressivas, interativas e práticas competentemente mobilizadas pelos atores sociais no curso ininterrupto da vida cotidiana constitui o legado mais significativo das abordagens de inspiração fenomenológica, etnometodológica e simbólico-interacionista [...], legado reconhecido e apreciado por Bourdieu (PETERS, 2013, p. 73).

Ao contrário das propostas mais atentas aos segredos e subjetividades mais complexas, os escritos de Bourdieu, foram, por vezes, sofisticadamente (senão insistentemente) objetivistas e neo-objetivistas, em diversos momentos de seu programa, a ponto de não considerarem uma série de práticas dos atores sociais como provas de importantes variabilidades (KING, 2000, p. 418).

Não bastasse a existência de outros caminhos das ciências sociais, mais fundeados no pragmatismo, na fenomenologia e na etnometodologia, como também em parte da filosofia da consciência e do individualismo metodológico, deve-se levar ainda em conta, que, o surgimento de outro domínio, como o da psicanálise, contribui ao sustentar que não é possível imprimir à linguagem, todos os desejos, na medida em que os indivíduos os imaginam. Aqui,

tem-se o seguinte paradoxo: ao serem imaginados, os objetos não possuem continuidade, porque os indivíduos não gozam do controle soberano sobre suas apresentações, representações e nem sobre as suas interpretações. Existem desdobramentos análogos ao julgamento estético, que a sociologia não abrange, pois existe um corpo de desejos que os indivíduos criam e que se torna, antes de tudo, uma imagem que foge (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Para Bourdieu, a sociedade é cinicamente um lugar de ocultação das relações de forças, a ponto de torná-las invisíveis ou aparentemente bem resolvidas, mas isso não é suficiente.

130 – *Com sua necessidade de significar, a arte implica poder e esse mesmo poder é capaz de se combinar com subjetividades e segredos do mundo social. As condições para o julgamento estético não são redutíveis às relações de força da sociedade, tampouco à dominação destas forças sobre os julgamentos estéticos dos indivíduos.*

Em contraponto ao objetivismo das instituições, campos e classes, da teoria de Bourdieu, a sociedade, está entre a linha descontínua dos seus choques reveladores, e no contínuo da copresença de suas referências, para os indivíduos que julgam esteticamente (RANCIÈRE, 2012, p. 70). Se a arte possui algo objetivo, ao produzir marcas sociais e copresença, nas condutas dos indivíduos, também existe algo subjetivo, em sua produção de sigilos, na descontinuidade dos julgamentos e nas informações mais inacessíveis ao próprio âmbito da ciência social. Desse modo, a existência da subjetividade não dispensa o uso do poder, mas de maneira irôncia, o julgamento objetivo só é possível porque carrega em si certo componente inefável. A própria poética, por exemplo, é uma dimensão política, de imediato, uma vez que desde a era moderna, o político veio se alojar naquilo que muitas vezes é tido como insignificante e mesmo, como não-representativo (RANCIÈRE, 1995, p. 109).

Após digressões em torno do segredo, é possível argumentar que o poder possui a parcela do *tirano*, pois em várias práticas humanas e expressões sociais, existem interferências da tirania, seja na corporeidade dos indivíduos, de uma classe ou de uma instituição. Por um lado, os escritos bourdieusianos chegaram a se apoiar no argumento de Pascal, em que “a tirania consiste no desejo de dominação universal e fora de sua ordem” (BOURDIEU, 2001, p. 126), a ponto de haver lugar para a tirania quando o poder político fosse visto como capaz de interferir no campo artístico. Seja de maneira mais específica,

através de seus governantes, gestores e oficiais, seja através de suas instituições, como academias, editores, comissões, setores da imprensa, editais, há casos análogos à tirania.

Os agentes oficiais são entendidos por Bourdieu como estabelecedores de hierarquias e constrangimentos, para privar possibilidades de autonomia na arte, suas criações, como também vetar o próprio julgamento estético. Com tantas considerações envolvendo o *tirano*, a teoria de Bourdieu situou as relações tiranas com a aplicação do poder, imersas, sobretudo na tensão entre *autonomia* e *heteronomia*. Ao reger seus conceitos de campo sob a noção de "leis", Bourdieu considerou que os exemplos de maior autonomia aparecem nos campos cujas regras se tornam mais específicas, fechadas e mais protegidas das interferências de outros agentes externos. De maneira inversa, existem outros campos menos pautados pela linguagem específica, onde há vulnerabilidade maior às intervenções e tiranias. Esses campos mais vulneráveis, às interferências externas, serviriam para Bourdieu como exemplos de uma *heteronomia*.

Em termos bourdieusianos, ainda existe uma série de movimentos heterônomos, exercidos em universos aparentemente autônomos. Quando artistas recorrem a forças e instituições externas, para obterem um tipo de consagração, que não pôde ser concedida pelos seus pares, tem-se um caso de heteronomia. Nesse sentido, seria possível ver em alguém como, por exemplo, Romero Britto, um caso heterônomo, dada a repulsa por diversos acadêmicos, estetas, críticos e artistas plásticos, em torno de seus trabalhos, quando rejeitam comparações entre Britto e outros nomes mais estabelecidos nos mundos da arte, como os de Andy Warhol, ou Piero Manzoni. Em contrapartida, outros meios de comunicação e dos mundos do consumo absorveram de forma conveniente as criações de Britto e as reconverteram como signo de consumo (BALLOUSIER, 2015).

FIGURA 28 – Quadro de Romero Britto entregue a João Dória, para ser colocado na Prefeitura de São Paulo. Na mesma imagem, a comparação com outro quadro de Britto entregue ao ex-presidente Lula.

Fonte: Globo.com[67]

Tomando Bourdieu como ponto de partida, pode-se ver que o conceito de *campo artístico* tem sido colonizado por tiranos, ao longo de sua história. Quando alguém consegue ser visto como "bom artista", não apenas passa a sê-lo porque outros artistas o reconhecem como tal, mas por depender de "não-artistas" (entenda-se jornalistas, políticos, críticos de arte, empresários, dentre outros atores sociais) que dispõem de fortes níveis de capital e de poder, em outros campos, além de opinarem, tendo suas opiniões bem acolhidas por outros agentes, no mundo social. Assim, tem-se uma heteronomia com casos de tirania, em um estado de campo foi denominado por Bourdieu, como *Lei de Jdanov*: uma lei, na qual os produtores culturais mais autônomos e ricos, em capital específico, terão maiores chances de resistir à interferência de forças externas, caso concentrem seus esforços em um campo determinado.

Segundo a lógica bourdieusiana, é provável que subcampos, como os da neurociência, física quântica, ou geoengenharia, sofram menos interferências de agentes tão diversos, caso sejam comparados aos campos da poesia, cinema e fotografia. Através de sua posição bastante estruturista, Bourdieu argumenta que é possível pensar o campo "de dentro para fora", na medida em que indivíduos e instituições enderecem os seus produtos para outros campos que

[67] Disponível em: < http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/10/quadro-de-romero-britto-dado-doria-e-bem-parecido-ao-que-lula-ganhou.html >. Acesso em: 9 mar 2017.

estejam mais suscetíveis à colaboração de suas criações. Isto se torna possível, quando o Estado, Igreja, um partido ou um conglomerado da mídia, contratam criações de artistas para servir, basicamente, às suas exigências e encomendas (BOURDIEU, 2009b, p. 90). Já em outro aspecto de análise, o artista subserviente aos interesses de governantes, ou que "não se comprometa" em tecer críticas políticas sobre determinada emissora de TV, porque trabalha para aquela emissora, correspondem a casos, tanto de conformidade, quanto de corporativismo e de tirania, segundo Bourdieu.

Em parte dos escritos bourdieusianos, artistas vendem com êxito para o público maior quando são capazes de se vender e ceder seus trabalhos para grupos economicamente fortes (emissoras de TV, gravadoras, produtoras de cinema). Porém, já foi visto nesta tese, que Bourdieu considera o reconhecimento do artista além do seu lucro financeiro, portanto por outros aspectos como o próprio poder simbólico, capaz de corroborar todo processo de denegação das necessidades imediatas e objetivas que os recursos financeiros garantem. É realmente válido que, em muitos casos, o principal elemento para o artista se tornar conhecido, não seja necessariamente a sua busca pelo lucro monetário, e neste argumento, Bourdieu traçou, em seu trabalho *Sobre a Televisão*, uma análise mais voltada para o impacto das reputações de artistas, atletas, líderes sindicais e governantes, diante da força produzida pela chamada "grande mídia". Ao abordar também, o mercado editorial, em *Sobre a Televisão*, Bourdieu mais uma vez tomou os *best-sellers* como exemplos de estratégias midiáticas centralizadoras. Nessa parte de sua obra, o sociólogo afirmou que haveria verdadeira "lógica do toma-lá-dá-cá, entre escritores-jornalistas e jornalistas-escritores", a ponto de o campo e o mercado editoriais estarem defasados, quando carecessem da presença de um subcampo editorial. Ainda nos contrastes desses campos e dos seus valores, é provável que "jovens autores de 300 exemplares, poetas, romancistas, sociólogos ou historiadores vão ter cada vez mais dificuldade de publicar" (BOURDIEU, 2009b, p. 84).

A despeito dos circuitos do campo, apresentados por Bourdieu, é no mínimo comprometedor, apresentar os lugares vinculados à arte, nos dias atuais, sob o critério do sucesso de venda, ante o valor estético do trabalho artístico, principalmente se esse tipo de oposição está posto em quiasmas e estruturas que polarizam o sucesso comercial contra o trabalho cultural, como foram traçados por Bourdieu (2009b, p. 118-119). É claro que a desigualdade persiste por meio de formas sociais, mas, nos últimos anos, a ampliação das mídias e seus canais mais alternativos, revelaram que a difusão, circulação e tensões do poder, através da arte, são capazes de um descentramento menos categórico, mais complexo e mais difícil de avaliar. Por isso mesmo, a dissolução de alguns centros de poder resvalou em uma

série de procedimentos interessantes ao julgamento estético, dando vazão para casos de mensagens virais na internet, fragmentações das formas de audição das canções, interações entre atores sociais em vários formatos de mensagem, tais como vídeos compactos, recortes, edições, ou no fato de as próprias pessoas estarem em suas casas com duas ou três telas ligadas, de TVs, tablets, celulares, notebooks, dentre outros.

131 – *A sintonia com as mídias se tornou mais diversificada, o que passou a desempenhar papel crucial para as disposições estéticas e ramificações do poder.*

O slogan do *Youtube, "broadcast yourself"*, tem a sua parcela de verdade, afinal, se as pessoas não participam de todos os elementos culturais de seus entornos, isso não invalida que elas busquem maiores quantidades de experiências, cada vez mais diversificadas e que não dependam estritamente da emissão e nem dos "tentáculos" das "grandes instituições", como parte das pesquisas de Bourdieu desenvolveram em suas análises.

Caso se tome o poder da globalização, como um foco para análise do julgamento estético, existirá outro limite na teoria de Bourdieu. As tensões entre o *local* e o *global*, são necessárias para quaisquer discussões acerca das relações políticas e produção / reverberação, da estética, para se investigar como os indivíduos organizam seus repertórios e julgam as obras de arte, em diferentes escalas, assim como lidam com centros de poder *desterritorializados* e descolados de hierarquias que não são redutíveis às grandes instituições do Estado e do poder.

132 – *Os indivíduos não estão constantemente interessados em ordenar suas vidas a partir de arbitrários culturais ou são acometidos em situações de campos de força. Ao mesmo tempo, existem atores não-governamentais que não são coniventes com as formas hegemônicas da globalização.*

Muitos atores assumem posturas mais críticas, diante das políticas globais da cultura, a ponto de *organizações não-governamentais* estabelecerem redes transnacionais e passarem a reivindicar programas estéticos alternativos, embora não menos conectados a repertórios artísticos e críticos, capazes de transcender antigas fronteiras geopolíticas da Modernidade.

Por outro lado, não é preciso trilhar uma via de mão única, onde apenas os atores mais descolados do Estado, dos conglomerados da mídia ou das instituições mais canônicas, dariam suas cartas. É verdade que o Estado não perdeu seus recursos e poderio completo,

diante da produção, difusão e circulação dos materiais artísticos, visto que ele ainda estabelece mecanismos de controle sobre o julgamento estético. Em sua forma de regular, o que se pode tomar como "arte", além do que se deve censurar, cortar, normatizar, ainda se pode identificar relações claras entre o poder e as desigualdades, no Estado. Mas, ao mesmo tempo, a política e a demarcação da variabilidade dos julgamentos estéticos, escapam do controle estatal e do poder de grupos mais ricos (MARCHETTI, 2009; ORTIZ, 2006).

Não é preciso negar os privilégios de mercado e nem do Estado, mas reconhecer que no mundo atual, abrem-se espaços complexos para contestações do poder e da tirania dos regimes políticos e até mesmo policiescos. Quando perseguido pelo governo chinês, um artista como Ai Weiwei ganhou maior projeção internacional, por não depender apenas de estruturas que lhe defendessem, mas por dispor do apoio de *associações* transnacionais e movimentos coletivos, de artistas, críticos e internautas. Some-se a isso, o suporte de entidades dos direitos humanos, nas redes sociais, em prol de sua integridade física. Como resultado dessas pressões, o governo da China foi exposto em um patamar internacional e precisou suavizar suas sanções sobre o programa estético de Ai Weiwei.

FIGURA 29 – Da série *Estudo em Perspectiva*, de Ai Wei-Wei, tirada entre 1995 e 2003. Ao fundo, o Palácio Imperial da China. Seus trabalhos causaram forte descontentamento entre o governo Chinês e perseguição àquele artista.

Fonte: Observer[68].

[68] Disponível em: <http://observer.com/2012/06/producers-of-ai-weiwei-film-launch-raiseyourfinger-campaign/>. Acesso em: 15 ago 2015.

Uma análise vinculada ao poder deve reconhecer que as relações políticas com o segredo e a tirania, conduzem os indivíduos a várias implicações. Para tanto, as seguintes questões são pertinentes:

A) *Quais objetos do julgamento estético são apropriados pelas instituições, regulamentos, programas, normas e leis?*

B) *Como os julgamentos estéticos corroboram a definição de uma comunidade política e seus estatutos?*

C) *Quais atores estão aptos a discutir e propor politicamente uma estética, e a partir disso, como suas estéticas são recebidas / julgadas?*

Assumir essas perguntas implica a compreensão de que as lutas e práticas vão muito além da redução excessiva do mundo social sobre a noção de classe, de estado, ou do privilégio dos segmentos financeiramente mais ricos, da sociedade.

133 – *Ao existir o tirano, muitas ficções podem se formar e promover dissenso contra aquele tirano*.

Encontradas tanto na produção artística, quanto no julgamento estético, as ficções são capazes de modificar os caminhos de apresentação do sensível e as formas de enunciação dos objetos estéticos (sobretudo objetos artísticos). Deste modo, "a política da arte não pode regular seus paradoxos sobre a forma da intervenção, fora de seus lugares, no 'mundo real'. Não existe mundo real que esteja de fora da arte" (RANCIÈRE, 2008, p. 83), pois as condições da arte transfigurar o lugar-comum e lidar com o dissenso, tocam amplamente o poder, a ponto de o político, econômico e o simbólico, estarem entrelaçados, ainda que por meio de configurações diferentes e conforme situações diferentes. É claro que o entrelaçamento entre esses aspectos não isenta a existência de disputas e conflitos, mas, ao mesmo tempo, esses entrelaçamentos se dão na existência de mundos da arte, elaborados pelas associações e cooperações, de vários atores contra um programa do tirânico.

A criação artística também partilha certa tensão em sua própria ontologia, pois, ao se fazer no contato entre os indivíduos, suas experiências e objetos, existem trabalhos de arte que necessitam da impessoalidade e da identidade de quem os assinou. Do ponto de vista da

constituição política, julgamentos estéticos que se dão através da consciência e da racionalidade duplamente situadas, isto é, julgamentos que implicam o comum partilhado, como também partes exclusivas da experiência (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Neste sentido, a obra de arte e os seus potenciais para julgamentos estéticos, também devem ser compreendidos nessa tensão.

134 – *Existem casos em que a impessoalidade artística está na condição do repartir-se, de ocupar lugares na vida do indivíduo que a absorve, em seu corpo, objetos de consumo, valores sentimentais, na memória pessoal, em modos de interpretação das metáforas, dentro dos mundos da arte e imersos nos hábitos, background, consciência, portanto, em racionalidades que organizam a segurança ontológica dos atores.*

A arte do início do século XXI é testemunha da sociedade que não se isenta do culto à personalidade, tampouco ao da celebridade. Basta pensar em como os mundos do *Pop*, e seus nomes mais recentes, como Beyoncé, Lady Gaga e Rihanna, revelam mais provas de como o poder é capaz ser mítico e até mesmo tirano, quando posto no contato entre artista, objetos, público e instituições, além de montar, organizar e conduzir diversas bases para o julgamento estético, que não espontâneas por completo, mas sim bem situadas. É inegável que a consolidação estética do poder obtenha grande força, ao dispor de todo um processo de institucionalização, como também é legítimo argumentar que esse tipo de institucionalização consagra outro aspecto dos indivíduos, como a diferenciação (DUFRENNE, 1974, p. 19).

A institucionalização de artes, artistas e convenções, pode, de fato, atuar como formas do *tirano*, e de maneira similar às considerações de Bourdieu. Mas, ao mesmo tempo, nem toda diferenciação implica a extinção do poder, pois é na pluralidade de outras instituições menos centrais e influentes onde se pode encontrar alternativas significativas contra qualquer modelo que pretenda reduzir a sociedade e a estética a uniformidades culturais. Aqui, é mais válido assumir os desafios metodológicos de identificar e pesquisar quais os lugares onde as instituições contra o tirano se efetivam, além de analisar sob quais maneiras tais instituições se relacionam ou se associam, com os indivíduos e seus julgamentos estéticos.

6.7 Considerações finais

Este capítulo foi iniciado sob a explicação do termo *mundo agonístico de Pierre Bourdieu*, empregado pelo fato de a teoria bourdieusiana ter se construído sob uma visão de

sociedade marcada por lutas e conflitos, a envolver a busca pela obtenção de recursos, por parte de uns indivíduos, classes e grupos, diante de outros, considerados *desapossados*. Dentro do mundo agonístico de Pierre Bourdieu, duas noções cruciais foram aqui abordadas: *campo* e *capital*; tendo a primeira, relação com o conceito de *illusio*, uma espécie de "jogo social" e cuja especificidade está em ser jogado, ao mesmo tempo em que suas regras são postas em jogo; enquanto o segundo (o capital), recebe, em Bourdieu, contornos mais sofisticados, ao destrinchar sua concepção econômica para outros aspectos, culturais, simbólicos, políticos, etc. Diante desses conceitos, de fato, o capital é uma categoria fundamental e maiúscula para a teoria social, pois traz consigo uma certa plasticidade capaz de se alinhar com outras correntes da economia e das ciências sociais, sobretudo se os indivíduos forem pensados através de suas possibilidades de obtenção de vantagens, sem necessariamente dependerem do dinheiro para tanto (ainda que para Bourdieu, no final das contas, a forma financeira do capital seja a mais decisiva).

Em seguida, foi exposta outra ramificação para a arte e o julgamento estético, presente na teoria de Bourdieu: o capital simbólico, que apresenta vários casos de interferências onde a principal medida não é a econômica. Foi argumentado que a teoria social precisa investigar, de que maneira há razões capazes de garantir as relações entre o capital simbólico e outros formatos capitalistas. Um dos caminhos de tal análise pode ser encontrado na arte e na vida dos artistas, assim como em seus processos de criação estética, ou em situações dos indivíduos para o julgamento mais exitoso. Com tais exemplos, ainda se pode investigar quais são os principais gatilhos que motivam os julgamentos estéticos e suas diferentes informações aplicadas para o processo interpretativo das obras de arte.

Além de campo e capital, outro instrumento como o poder se torna marcante para os julgamentos estéticos, na medida em que suas provas aparecem nos julgamentos artísticos, ligados ao poder, e em suas situações que envolvem decisões mais diversas, sob o ponto de vista político, assim como efetuadas até mesmo fora dos campos e dos seus estados de campo. Não é apenas interessante, abrir mais o escopo para os mundos mais cheios de ações e situações diferentes, como essa abertura pode funcionar muito melhor se a combinada com a noção de *mundos da arte* em vez de campo da arte.

Outros pontos específicos e análogos ao poder / julgamento estético, aparecem nos exemplos do *segredo* e do *tirano*. Em termos do segredo, os julgamentos dos indivíduos possuem uma dimensão privada e recôndita, inclusive de difícil avaliação, por parte da sociologia. O segredo atua na clássica tensão entre o público e o privado e vai, desde as instituições, suas práticas e informações mais secretas, até o conjunto de relações de tirania,

que os julgamentos institucionais e mesmo individuais produzem. Ao mesmo tempo, diante da tensão de público e privado, existem processos no mundo atual, que além de promoverem novas situações, demandam análises complexas em torno deles e de como podem se combinar com os julgamentos estéticos dos indivíduos. Em um tempo cheio de redes sociais, organizações não-governamentais, microempresas, modos de interação, mais desencaixados entre tempo-espaço, e diferentes aparelhos *black mirror* (*tablets*, TVs, *notebooks*, *smartphones*), os julgamentos estéticos aparecem enfeixados por intepretações plurais, cuja teoria de Bourdieu apresenta limitações para lidar. Em continuidade a este debate, o mundo agonístico de Bourdieu será desdobrado para mais seções importantes e análogas ao problema do julgamento estético aplicado à arte.

7 O JULGAMENTO ESTÉTICO NO MUNDO AGONÍSTICO DE PIERRE BOURDIEU – PARTE II

7.1 O julgamento estético e questões sobre classe

As questões classistas formam um ponto controverso dentro da teoria de Bourdieu, uma vez que o próprio conceito bourdieusiano de classe é apresentado em conjunto a outro: o conceito de *frações de classe*, que indica não apenas a existência de dominações e interesses classistas, mas aponta para o fato de que os segmentos de uma mesma classe podem se fracionar entre si, exercer poderes diferentes, dominações mais específicas e angariarem vários níveis de capital. Seja por meio da legitimidade financeira e simbólica, ou através do saber escolar, é possível encontrar classes e frações de classe que engendram diferentes *habiti* em campos distintos da sociedade. A partir disso, Bourdieu chamou atenção para o impacto que os segmentos mais ricos e seus interesses classistas exercem sobre a legitimidade dos símbolos mais reconhecidos, na cultura, mas ao marcar essas linhas argumentativas, a análise bourdieusiana não concedeu o devido espaço para a explicação de como indivíduos com baixo capital econômico, dispensam certos interesses para situar suas disposições estéticas a partir daquilo que os ricos ou os mais instruídos consideram como o "melhor" exemplo em na cultura.

Atrelados a questões sobre classe, os diferentes tipos de capital, apresentados por Bourdieu (econômico, simbólico, cultural, artístico, escolar, dentre outros) consistem em instrumentos de poder e pretextos de luta política. Desse modo, a teoria bourdieusiana apresentou análises a partir das posses distintas dos capitais dos agentes que devem ser problematizadas nas relações de pertencimento do indivíduo com uma classe. Em outras palavras, as classes devem ser compreendidas *nas* relações de força, constitutivas do *campo de poder* (BOURDIEU, 2013b, p. 296). Ao tomar essa linha de raciocínio, em torno das classes, outros componentes, como os capitais, não se adquirem sem a herança ou aposta, por parte dos indivíduos que estão envolvidos, tanto por garantias, quanto por riscos do campo. Ao mesmo tempo, *herdar* pode significar garantir, enquanto que *apostar*, pode ser entendido como uma forma conhecida de se pôr em risco, por parte eow indivíduos. Em suma, a tensão entre garantias e riscos, além de vinculada aos capitais, aparece enfeixada pelas relações de classe, na perspectiva de Bourdieu.

Ao reconhecer a existência de classes e frações de classe, Bourdieu percorreu um caminho relevante na sociologia, cuja herança pode se aproximar do Karl Marx de *O 18*

Brumário, sobretudo, quando a análise marxiana admitiu a existência dos conflitos de interesses dentro uma mesma classe:

> Na medida em que milhões de famílias camponesas vivem em condições econômicas que as separam umas das outras, e opõem o seu modo de vida, os seus interesses e sua cultura aos das outras classes da sociedade, estes milhões constituem uma classe. Mas na medida em que existe entre os pequenos camponeses apenas uma ligação local e em que a similitude de seus interesses não cria entre eles comunidade alguma, ligação nacional alguma, nem organização política, nessa exata medida não constituem uma classe (MARX, 2002, p. 127-128).

Ao mesmo tempo, os escritos de Bourdieu seccionaram as classes sob condição polêmica, caso se observe como seu livro emblemático *A Distinção,* destinou um tratamento ainda generalista a respeito da classe trabalhadora, da mesma maneira que as categorizações bourdieusianas sobre a burguesia, apenas a reduz sob três grupos básicos (a decadente, a ascendente, e a nova); um recurso que pode ser visto como problemático, sob o ponto de vista sociológico (ELSTER, 1981). Em si, não é algo equivocado a assunção de classes, mas é necessário apontar que elas podem atuar como meras ficções, quando forjadas e reificadas pela sociologia do social, cujo interesse maior se dê em submeter todas as representações dos indivíduos a definições previamente estabelecidas e pouco sensíveis às variabilidades e às próprias reorganizações das ações dos indivíduos. Da mesma forma, existem tratamentos em torno da dominação e da reprodução das classes, que não só acabam por repetir um vício de análise generalista, como também implicam em grande erro teórico e metodológico ao fazê-lo.

Ao discutir os vínculos entre as classes, frações de classe e o julgamento estético, Bourdieu apresentou análises de correspondência em um trabalho como *A Distinção,* cujas preferências artísticas dos pesquisados estavam relacionadas à estrutura / volume do capital cultural herdado, bem como à trajetória social, idade, moradia e outros fatores variáveis, conforme as obras e as diferentes respostas dos pesquisados se apresentavam. Em outras etapas de sua pesquisa, Bourdieu atentou para a mudança nas correspondências, quando investigou, de que maneira as pessoas admiravam obras "menos legítimas", e notou fatores, como idade e geração, sob relação mais forte com a variável "grau de escolaridade". Decerto, a percepção desses fatores é um grande recurso para a investigação a respeito do julgamento estético e do gosto, mas, ainda assim, a obra bourdieusiana continuou a submeter todas essas variáveis a um pano de fundo classista, senão total, ao menos parcialmente problemático.

É preciso reconhecer a forte tendência do marxismo e do construtivismo tratarem as classes como objetivamente existentes, a ponto de Bourdieu ter absorvido parte dessas

posições, ao realizar suas pesquisas e ao tomar várias classes como inscritas numa espécie de "infraestrutura econômica da sociedade". Como crítica, é preciso notar que as perspectivas desse tipo são insuficientes para "apreender os fenômenos de diferenciação social no intuito específico de entender determinações sociais mais específicas e mais finas do que as vinculadas ao pertencimento a grupos ou a classes" (LAHIRE, 2002b, p. 49).

Por outro lado, é possível ver, ao longo desta tese, como Bourdieu não se restringiu às bases do marxismo e do construtivismo, mas em vez disso, elevou parte da discussão econômica para um padrão diferenciado, sobretudo, ao tornar sua abordagem menos financista e reconhecer o impacto de outras esferas, como, por exemplo, a simbólica, cultural, linguística, para o desenvolvimento da sociologia. Mas apesar desses movimentos, a noção de classe (e mesmo a de fração de classe) é limitadora para a explicação das lutas pela estética, nos mundos da arte.

135 – *Uma série de disputas, articuladas com o julgamento estético, se vincula e se problematiza a partir do próprio indivíduo*.

A organização da crítica por via da estética deve ser buscada na vida social, no trabalho, na arte, e em suas bases mais individuais, de maneira que as próprias forças individuais, além de consistirem em forças sociais, são elementos inseparáveis do poder político (LÖWITH, 2003, p. 108).

Em um trabalho com influencia de Bourdieu, Carina Kaplan demonstrou como parte dos fracassos nas *apostas* dos indivíduos é inculcada por meio de discursos individualizantes, capazes de imprimir às pessoas, a consciência em torno de suas limitações (KAPLAN, 2005, p. 94). É possível afirmar que a partir da impotência de recursos objetivos para julgar um objeto estético, o indivíduo pode tomar consciência de sua "incompetência", para lidar com a arte e, assim, "se colocar em seu lugar". No entanto, ao se considerar outra contribuição como a do individualismo metodológico, é possível encontrar um viés importante, em torno da explicação de outros mecanismos e das situações dos indivíduos, além de bases para uma investigação sobre as decisões e julgamentos estéticos individuais.

Mesmo em Bourdieu, existe uma observação tímida (porém não menos valiosa) que pode contribuir deveras para a teoria social do julgamento estético, mais baseada no indivíduo. Se as pessoas e a arte são a sociedade, deve-se notar que as disposições individuais podem, ao mesmo tempo, se pautar em um tipo de personalismo. Com isso, a variação das frações de classe e das espécies de capital (que conferem aos indivíduos formas de

pertencimento a determinada classe), "encontra-se nas propriedades constitutivas (de fato e de direito) da pessoa – valor intelectual, valor moral e valor espiritual, etc. – que são especialmente exaltadas" (BOURDIEU, 2013b, p. 528-529).

A ferramenta do capital é reconhecida e aplicada sob influência de Bourdieu. Porém, ao mesmo tempo, nem todas as formas de capital são subtipos dos capitais, econômico e simbólico, mesmo que estes sejam capitais amplos, fortes e indissociáveis, da teoria da prática, bem como na problematização sobre as condições do indivíduo na própria sociedade. O capital deve ser mediado pela perspectiva baseada no indivíduo, que se volte para suas razões, interpretações, sentenças, diversas vezes acionadas por estados da consciência e por modos de racionalidade.

O individualismo metodológico é fundamental para uma análise que transcenda questões de classe e dos próprios capitais, ao mesmo tempo em que não se confunde a redução dos indivíduos em um tipo de individualismo ontológico, pois a vida não precisa ser reduzida na inevitável escolha entre o individualismo e coletivismo / holismo, como também não é preciso polarizá-la entre uma antropologia individualista e uma sociologia coletivista. Quando não devidamente manejados e mediados, por uma metodologia de pesquisa flexível, tanto o indivíduo quanto o coletivismo, podem não passar de meras abstrações (BUBER, 2012, p. 146) e que perderão contato com a realidade social. Ao mesmo tempo, "a metodologia individualista não implica, de modo algum, uma visão *atomista* das sociedades. Ela não impede, até mesmo exige, que os indivíduos sejam considerados inseridos em um contexto social" (BOUDON, 1995, p. 40).

Quando desenvolveu suas abordagens em torno do poder, Bourdieu orientou explicações sobre uma concepção hierárquica da sociedade, além de conduzir sua teoria, senão para um debate exclusivamente de classes sociais, ao menos para as discussões ligadas à ideia de *gostos de classes* –, um componente, por excelência, análogo ao julgamento estético e ao arbitrário cultural. Envolta pela discussão sobre classe, a teoria bourdieusiana viu na sociedade, todo um conjunto de campos constitutivos do próprio capital e do poder, portanto, voltando-se para o debate em torno da desigualdade, cujo foco pairava sobre os privilégios que determinadas pessoas obtinham diante de todo o desapossamento de muitas outras. Se na teoria de Bourdieu, o capital aparece como termo ligado ao *habitus* e ao campo, também é justo afirmar que o poder se torna fundamental para um processo de distinção intraclasse.

Um dos principais casos para se pensar a distinção entre as classes e suas conexões com o julgamento estético, pode ser encontrado no sistema escolar, visto que para Bourdieu, existe uma espécie de *campo do possível*, capaz de conferir vantagens àquele que melhor

financia os seus estudos e, portanto, que *tende* a obter repertórios mais apropriados para a decifração dos signos, seus significados do mundo social, bem como para julgar, estética e eficazmente, os trabalhos artísticos. É claro que tais afirmações não tomam como garantido o sucesso e êxito total do poder de certas classes sobre outras, pois na visão bourdieusiana existem outros fatores, por exemplo, geracionais (que podem ser entendidos como momentos críticos da história da vida privada e do ambiente doméstico de uma família), capazes de ameaçar reproduções dinásticas dos capitais como também a sua própria garantia de poder. Isto ocorre, quando os indivíduos tomam trajetórias desaprovadas por suas famílias, ou socialmente entendidas como arriscadas. Dentro disso, a ênfase de Bourdieu, repousa muito mais sobre a máxima de que *o saber é poder* (tal qual afirmara Francis Bacon), ao mesmo tempo em que *o saber é um capital* (uma assunção que também aproxima Bourdieu de abordagens da teoria econômica). Justamente por esses movimentos, existe a homologia entre o poder e o capital, que se constrói como um dos maiores nortes para a teoria da prática bourdieusiana.

Entre classes e frações de classes, ligadas ao campo da arte, Bourdieu considerou como *desapossados* aqueles que lidam com objetos artísticos e movimentam suas disposições estéticas diante de grandes dificuldades. Ao mesmo tempo, quando o desenvolvimento da arte e a existência de repertórios para classificar obras artísticas, estão relacionados com experiências estéticas capazes de engendrar poder, esses mesmos repertórios e modos de classificações, também aparecem, intimamente ligados ao *desapossamento*. Resumindo, se existem indivíduos capazes de dominar e mover recursos compensatórios para o julgamento de trabalhos artísticos, por outro lado, a falta de certos meios e recursos, se torna um ingrediente árduo para a vida de tantos outros indivíduos.

Em geral, os desapossados são considerados por Bourdieu, como aqueles indivíduos das classes populares, que mesmo no contato com a obra de arte e suas estéticas, não conseguem se livrar de todos os entraves para a apropriação simbólica mais exitosa. Os desapossados também são excluídos em diversos casos, das possibilidades de grandes mudanças nos campos da arte, além de despidos de capitais adequados e necessários para qualquer interpretação mais aprofundada da obra de arte. Por isso, existem esforços dos desapossados para a apropriação do trabalho artístico, cuja constituição é vista como tarefa bastante complicada e marcada pela própria "incompetência específica deles mesmos", diante de exigências necessárias e abordagens recomendadas / dominantes, das obras de arte (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1983, p. 114).

136 – *Se antes a história foi capaz de tratar o capital econômico e suas desigualdades entre os privilegiados (entenda-se, aqueles mais hábeis em desfrutar de todas as qualidades possibilitadas pelo o que o dinheiro podia comprar) e os desapossados (entenda-se aqueles que não dispunham sequer de condições materiais mínimas para sobrevivência e dignidade humana), o estabelecimento de linguagens da arte, mais complexas e desumanizadas, tornou ainda mais desigual, o processo de relação entre os indivíduos com a arte, bem como, suas experiências estéticas e os seus modos de julgamentos estéticos.*

É válido argumentar que além do traço de poder, o desapossamento é um traço do capital. Neste ponto, a teoria de Bourdieu possui o mérito de apresentar exemplos que demonstram como os indivíduos desapossados podem encontrar barreiras para lidar com obras de arte e como tudo isso pode descambar nas desigualdades intraclasses. Ao mesmo tempo, porém, outras relações de classe foram individualizadas, a ponto de várias instituições democráticas passarem a considerar, não só os "trabalhadores assalariados", mas o "indivíduo" e o "cidadão" como suas categorias mais decisivas (PRZEWORSKI, 1988, p. 48), além do conceito de classe não servir de maneira suficiente, "como um dispositivo discursivo ou uma categoria mobilizadora através da qual todos os variados interesses e todas as variadas identidades das pessoas podem ser reconciliadas e representadas" (HALL, 2006, p. 20-21).

É certo que existem diversos sinais de proletarização e subproletarização[69] nos dias atuais, como também as identidades são pulverizadas (fato que legou uma série de conflitos na vida cotidiana). Mesmo em séculos anteriores, as ciências sociais já tinham conhecimento do anonimato, da efemeridade e da impessoalidade, diante das formas de reconhecimento social (SIMMEL, 1983, p. 53). E em tempos mais atuais, se os conflitos assumiram condições mais complexas, quaisquer formas de classes não devem ser vistas sem o reconhecimento de outros segmentos cruciais e suas pautas do poder, do capital e dos julgamentos estéticos. Neste ínterim, grupos feministas, movimentos negros, ambientais, LGBTs, estudantis, coletivos artísticos, correspondem a recortes "que tornaram clara a importância única do gênero, da diferença sexual, da raça e do Terceiro Mundo, a 'revolta da natureza' e a relação entre poder e conhecimento" (FOSTER, 1996, p. 189) e que transcendem quaisquer noções de classe e frações de classe.

[69] Segundo André e Paul Singer, "Subproletários são aqueles 'que oferecem a sua força de trabalho no mercado sem encontrar quem esteja disposto a adquiri-la por um preço que assegure sua reprodução em condições normais'. Estão nessa categoria 'empregados domésticos, assalariados de pequenos produtores diretos e trabalhadores destituídos das condições mínimas de participação na luta de classe" (SINGER, 2010, p. 77).

137 – *Embora seja válido considerar o deslocamento das tensões de classe para outros níveis mais individuais, ao mesmo tempo, a manutenção do poder continuou a servir como dispositivo de conflito social.*

O julgamento estético e a arte passam por um processo de representações e interpretações das linguagens atrativas para programas canônicos, sobretudo quando empregados por meio de formas, conteúdos, metáforas e sentenças estereotipadas e preconceituosas. Nesse processo, não apenas classes, como também indivíduos, são crivados, assim como as expressões da arte estão ligadas a recortes mais alternativos para a promoção de diversas tensões por via da estética. No cinema de Hollywood, os valores norte-americanos continuam a figurar como signo da "liberdade". Mas além de toda a mitologia de superação e imponência estadunidense, ser reproduzida e sustentada como baluarte supremo para o mundo global, os seus heróis ainda passam a incorporar a estética do individualismo, do mesmo modo que a visão sobre "os outros", não são necessariamente incide sobre toda uma classe, mas remete a etnias, comunidades, tribos, expressos em imagens que vão desde um tipo de orientalismo sobre o árabe, um terrorismo sobre o islâmico, um tráfico de drogas sobre o latino-americano, e uma máfia sobre o chinês, o russo e os italianos.

Há antagonismos individuais, onde os estereótipos não põem apenas como os vilões como os "os outros", como também os tornam *subalternos*, sob um ponto de vista narrativo. Para tanto, não faltam exemplos: um ícone *desterritorializado*, como James Bond, cumpre todas essas estratégias de reprodução da estética e do poder, uma vez que seus inimigos já foram socialistas, chineses, norte-coreanos, cubanos e ditadores africanos, construídos, através de uma "personificação estética do mal". Em outro caso, o personagem Homem de Ferro, surgido nos quadrinhos na década de sessenta (e à época, erguido como um inimigo do Vietnã), nos anos 2000, foi adaptado para as telas do cinema e sendo criado dentro das cavernas do Afeganistão, onde teve como seus primeiros inimigos, os milicianos do Talibã. Uma empresa forte como a Marvel quase sempre individualizou e personificou aspectos de clara tensão geopolítica a partir de indivíduos, e não das classes, de modo que tais posturas fazem parte, inclusive, do chamado *Método Marvel* e que estimula outros tipos de julgamento estético mais instáveis:

> Uma apropriação muito ampla da noção de reprodução. Esta apropriação seguiu, concomitantemente, duas frentes: uma de ordem mais abstrata, relacionada às situações histórico-sociais da vida contemporânea imediata com forte apelo midiático e, circunscrito, na descrição das histórias, personagens e enredos; e outra,

> formal e imagética, relacionada à reprodução crescente de traços da realidade visual amparada nos desenhos (BRAGA JÚNIOR, 2015, p. 132).

FIGURA 30 – Diálogo entre o Dínamo Vermelho (personagem soviético) e a Mulher Hulk (super-heroína norte-americana, evocando sua responsabilidade em prol da "ordem mundial").

Fonte: Vingadores vs. X-MEN vs. Quarteto Fantástico. Barueri, SP: Panini, 2015, p.39.

Há um bom tempo, as ciências sociais reconhecem o potencial da arte servir a interesses políticos e traçar diversos programas presentes em suas relações com a política. Como desdobramento, possibilidade da arte também se tornar um lugar para a construção de linguagens reprodutoras e estereotipadas, demonstra a força do próprio poder objetivo, cujas representações artísticas lançam e são capazes de orientar / formar seus públicos. É justamente naquilo que se pode representar que os julgamentos estéticos estão crivados, pois além dos preconceitos, dominações, capitais, privilégios e desapossamentos, há uma série de ações que não tornam o mundo invisível, mas na realidade, tentam regulá-lo, regulamentá-lo e reproduzi-lo. Sociologicamente, esses pontos não devem ser negados para a teoria do julgamento estético, e por isso a contribuição de um autor como Bourdieu não deve ser dispensada.

Ao mesmo tempo, o contrário também se aplica, pois muitas expressões artísticas oferecem novas condições para o julgamento estético, ao desmascararem preconceitos, estereótipos, ódios de classe e de etnia, portanto, lugares geográficos e que desmantelam segredos e reproduções. É claro que essas condições apenas correspondem a possibilidades específicas do julgamento estético, em vez de alcançarem uma normativa universalista a respeito do poder. Simultaneamente, vários fluxos do mercado financeiro, a mercantilização das relações sociais e novos avanços tecnológicos, abrangem poderes simbólicos da arte e do

julgamento estético, que acenam para formas descentralizadas de controle, criação, produção e reprodução. Neste ínterim, a arte não cessa de lidar com outras possibilidades de composição, técnicas e dispositivos tecnológicos (AGAMBEN, 2012, p.34), da mesma maneira que isso se estende à fabricação de figuras excêntricas e espaços inéditos e demandam para lidar com a fruição e o com o julgamento estético.

Parte da crítica de Bourdieu, presente em textos como *A Distinção*, *Modos de Dominação*, *Gostos de Classe e Estilos de Vida*, foi capaz de conceber o julgamento estético na relação com elementos problemáticos do capitalismo e da social democracia, quando estes seriam tidos como entraves para o desenvolvimento da consciência de classe e do projeto emancipatório, por meio da arte. Além disso, a visão bourdieusiana entendeu que as instituições democráticas não deixam de se fragilizar, e o mercado de trabalho não deixa de se enfraquecer quando os interesses dos indivíduos não coincidem com os interesses de uma classe.

Se o mundo social é marcado por conflitos e desentendimentos, também existem processos de subjetivação política que dizem respeito ao dissenso na arte e na estética, o que não é necessariamente algo ruim para a emancipação política. Muito pelo contrário, o dissenso diz respeito a uma organização do sensível, onde não há apenas o regime único de apresentação e de interpretação, mas é onde se pode abrir novas possibilidades para o poder, reconfigurar as condições do perceptível e do pensável, além de modificar o território do possível e a distribuição das capacidades / incapacidades políticas. O dissenso é viável por meio de julgamentos estéticos, caso se entenda que os seus conflitos não se reduzem às ideias ou aos sentimentos, mas estão vinculados aos diversos regimes de sensorialidade e extensivos aos processos da consciência e da racionalidade sob formas de ação. Nesse sentido, a sociedade sem classes, não é uma sociedade que aboliu e perdeu toda a memória das suas diferenças, mas a sociedade que soube desativar alguns dos seus dispositivos, a fim de tornar possível um novo uso para as práticas (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Outro processo de subjetivação política, consiste em ver que arte não pretende abolir, nem cancelar as separações, mas se reelaborar por meio de novos usos. A arte pode muito bem se valer dos dissensos promovidos na sociedade e marcar posições que reivindiquem pautas válidas, sob o ponto de vista da democracia, sobretudo para o desejo da sociedade mais pluralista e não reduzida ao conflito ou à luta de classes, que busquem no poder classista, apenas uma forma de universalização de seus programas sobre as representações alheias.

> Todo dispositivo de poder sempre é duplo: por um lado, isso resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura numa esfera separada. Em si mesmo, o comportamento individual não traz, muitas vezes, nada de reprovável e até pode expressar uma intenção liberatória; reprovável é eventualmente – quando não foi obrigado pelas circunstâncias ou pela força – apenas o fato de se ter deixado capturar no dispositivo (AGAMBEN, 2007, p. 79).

Quando se aborda a importância de ações políticas que não se reduzam às noções de classe, ainda se tem um processo mais exacerbado de diferenciação, presente no capitalismo tardio e no contexto marcado por maior distinção entre o econômico e o cultural. O contexto do capitalismo tardio faz com que as injustiças de *status* se tornem tão graves quanto as injustiças distributivas (FRASER, 2003, p. 49; BENSAÏD, 2010, p. 122) e justamente por esse motivo, deve-se pensar a arte de modo alternativo, isto é, como um conjunto de *enquadramentos múltiplos*, propiciados no contexto de globalização e que não resolve de modo uniforme as diversas representações políticas e os seus julgamentos estéticos por via da discussão intraclasse.

138 – *No lugar de uma pauta baseada na luta de classes, uma saída mais plausível está na busca por um novo conceito de justiça, montado no reconhecimento, redistribuição e participação dos diversos grupos e status sociais*.

A estética é um lugar fundamental para a assimilação e a entrada de novas pautas e representações nos mundos da arte, a ponto deles darem vazão às demandas de grupos mais específicos que não necessariamente se encaixam na luta pelos direitos classistas, mas que se veem muito mais como partícipes da busca pelos direitos ligados à identidade. Por seu turno, o julgamento estético abrangem mais possibilidades e configurações de justiça, pois:

> [...] não há nenhum enquadramento ou nível de soberania que por si só seja suficiente para lidar com a totalidade das questões de justiça no contexto de globalização. O que é preciso é antes um conjunto de enquadramentos múltiplos e uma concepção de soberana com múltiplos níveis (FRASER, 2007, p. 19).

Mudanças políticas em sociedades democráticas mais recentes (algumas dessas mesmas sociedades, pesquisadas pelo próprio Bourdieu) testemunharam a fratura das classes, não como simples fracasso da consciência dos indivíduos (em seu aspecto mais político do termo), mas porque essas mesmas sociedades criaram ou se viram pertencentes a outras condições de sociabilidade não menos fundamentais para a produção de arte e ancoragem de suas estéticas. Deste modo (e para além do engessamento que apenas problematize a classe

trabalhadora como o problema extensivo à justiça), os indivíduos podem ser vistos hoje, como "massas", "povo", "consumidores", "pagadores de impostos", acima de tudo "cidadãos".

> Os trabalhadores veem a sociedade como composta por indivíduos; veem-se a si mesmos como membros de coletividades e não de classes; comportam-se politicamente com base em afinidades religiosas, étnicas, regionais, ou outras. São católicos, sulistas, francófonos, ou simplesmente cidadãos (PRZEWORSKI, 1988, p. 63).

Com a intensificação de novos movimentos sociais e suas lutas em torno de pautas urbanas, ecológicas, antiautoritárias, anti-institucionais, feministas, antirracistas, pelas minorias étnicas, regionais e sexuais, o que passa a interessar, não é a sua arbitrária submissão ao *slogan* da "luta de classes", mas as novidades que esses grupos lançam em si mesmo, com todas as suas dinâmicas e expertises (LACLAU; MOUFFE, 1987, p. 262-263). Os indivíduos trilham entre mais sendas, já que em sociedades que se pretendam pluralistas, as dimensões do conflito, além de se multiplicarem, se instauram em situações microssociais, cujos interesses em voga são muitos. Por consequência, qualquer tentativa de recompor o poder, de maneira central, acaba por se tornar tarefa difícil. Quando se pensa no exemplo de pessoas capazes de se associarem em pequenas redes mediadas pela internet, criarem fotografias de arte e as disporem para poucos usuários, observadores e exercitarem práticas estéticas mais íntimas, o julgamento estético delas é uma prova de que não existe sempre a interferência do campo de poder, tampouco que a sociabilidade entre aquelas pessoas, se dá sob uma ideia de classe ou fração de classe conflitivas (BOBBIO, 2012, p. 106; BECKER, 2002b, p. 342).

Dentro de tantas escalas distintas, o poder se processa em configurações que levam os próprios artistas a situações flexíveis. Aqui, o empoderamento de pessoas a produzirem arte, pode depender de várias especificidades conforme seus títulos e chancelas se revelem de maneira curiosa (e até mesmo pouco previsível). Em entrevista concedida a Jô Soares, Sidney Magal alegou sua distante ascendência cigana de seu tataravô húngaro, ao mesmo tempo em que frisou que os seus pais não eram ciganos. Apesar de tal, muitas canções e produções cênicas de Magal, contêm representações do imaginário cigano, o que o levou a ser considerado "como cigano" por parte de pessoas daquele mesmo povo. Não bastasse esse tipo de reconhecimento, Magal ainda chegou a se deparar com situações em que algumas pessoas falavam em romani diante dele[70].

[70] Disponível em: <http://globotv.globo.com/rede-globo/programa-do-jo/v/jo-soares-entrevista-sidney-magal/4311723/>. Acesso em: 15 ago 2015.

O caso de Magal demonstra como arte é capaz de promover modos de sensibilidade entre os atores, cuja dimensão política é uma forma do sensível e de diferentes situações da consciência e da racionalidade dos indivíduos. O entrelaçamento dos modos de sensibilidade com o poder, não deixa de significar um reclame dos que não têm o privilégio de falar (o que Bourdieu provavelmente chamaria de "linguagem autorizada"), pela busca de condições mais democráticas da fala e para julgar esteticamente, definir e decidir suas orientações, étnicas, comunitárias, nacionais, dentre outras, assim como, alimentadas nas associações e ordens fora da normativa macrossocial. Nos desdobramentos das sensibilidades pessoais, os indivíduos demonstram formas de distorção e de disputa na condição de um dizer, que além da política, também produz formas de desentendimento na disputa pela vantagem de uma palavra, bem como na apresentação de um dissenso estético. Em outros termos, "a parte daqueles que ainda não têm parte", constitui uma diferença radical em situações sociais (VÁSQUEZ, 2009, p. 30).

139 – *O político não se restringe aos conflitos das partes, mas à pluralidade de visões e opiniões que quando manifestadas e devidamente reconhecidas por outros segmentos sociais, são capazes de abrir novos espaços de redistribuição do sensível, do poder e do próprio julgamento estético*.

Os escritos de Bourdieu põem todo o processo de institucionalização da arte *em relação* à estruturação do campo artístico. Assim, o poder e sua relação com o julgamento estético, envolve tanto os artistas e suas produções, quanto o público e suas disposições estéticas, em um sentido reprodutivista. Como resultado, tem-se a supervalorização de um modelo voltado para a conformidade dos gostos, opiniões e formas de julgamento, em vez de sensível às variabilidades das maneiras sob as quais os indivíduos julgam a arte em pleno século XXI. Como crítica a Bourdieu, o espaço social é algo diferente de uma superestrutura unidimensional, cujo problema analítico não reside em saber se determinada classe existe ou não, mas em verificar em que medida ou em que grau ela se inscreve no real (CORCUFF, 2009, p. 19).

É possível que a realidade seja vista como pluridimensional, na teoria bourdieusiana, mas a arte não deve ser descrita por meio de campos infindos e arenas predominadas pelo conflito, interesses e disputas, cujo resultado estaria nas tensões entre suas classes e frações de classe. É preciso lembrar, aliás, que o regime estético das artes não começou com rupturas artísticas, tampouco com reproduções, mas a partir das decisões de reinterpretar aquilo que a

arte faz ou aquilo que a faz ser arte (RANCIÈRE, 2009, p. 36). Uma teoria social, endereçada à arte e ao julgamento estético, deve reconhecer outras maneiras associativas e cooperativas, cujos modelos de mundos da arte, grupos artísticos, coletivos, fã clubes e redes sociais, comportam esses desdobramentos de maneira mais franca (BECKER, 2008; DANTO, 1964).

> Uma vez que o ator foi colocado, simultânea ou sucessivamente, dentro de uma pluralidade de mundos sociais relativamente coerentes mas que apresentam, em certos aspectos, contradições, então trata-se de um ator com o estoque de esquema de ações ou hábitos não homogêneos, não unificados, e com práticas consequentemente heterogêneas (e até contraditórias), que variam segundo o contexto social no qual será levado a evoluir (LAHIRE, 2002a, p. 31).

Como um reforço das questões tratadas no capítulo 1 desta tese, a própria admissão do termo *atores*, no lugar de *agentes*, indica a opção pela sociologia crítica do poder e para além das relações de classe, onde os indivíduos são bem mais ativos do que passivos. Os indivíduos formam demandas, denunciar injustiças, produzir evidências e constroem argumentos de justificação em face às críticas daquilo que eles mesmos subjetivaram (BOLTANSKI, 2011, p. 27). Por isso mesmo, a concepção de atores é também importante para se pensar o poder; a partir do argumento de que a potência da significação, não deve se bastar no indivíduo, mas pode ser encontrada nos corpos, consciências e racionalidades. Analogamente, "toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação" (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

As críticas aqui traçadas fazem parte de uma teoria do poder alternativa e que considera o julgamento estético no *encontro* dos indivíduos, objetos e experiências estéticos, cuja argumentação é direcionada sobre outras teorias como as de Bourdieu, que basicamente veem a arte e o julgamento conforme modelos de classes socioeconômicos e de campos embaralhados. Por isso, a polêmica se aguça ainda mais ao lembrar-se que uma discussão de classe e frações de classe ainda contém outro tópico que merece ser reaberto nesta tese: as questões entre dominação e reprodução na arte.

7.2 O julgamento estético e dominação / reprodução

"Os dominantes em geral são silenciosos, não têm filosofia, não têm discurso; começam a tê-lo quando nós os importunamos, quando lhes dizemos: 'Por que vocês são como são?'".
(Pierre Bourdieu – Sobre o Estado).

Para ampliar as questões do mundo agonístico de Pierre Bourdieu, os conceitos de *dominação* e de *reprodução* são fundamentais. Em primeiro lugar, a teoria bourdieusiana considerou ambos os conceitos mais do que verbetes sociológicos, pois tanto a dominação, quanto a reprodução fazem parte do diálogo mais denso entre as perspectivas de Bourdieu e as de outros autores ligados à sociologia política, cujos nomes de Karl Marx e Max Weber aparecem entre os principais. A continuidade, dada pelas pesquisas bourdieusianas sobre vários problemas elencados por discussões sociológicas aparecem no argumento de que a dominação se articula com "modos de dominação" e ocupa lugar fundamental para o debate sobre a própria emancipação das sociedades (BOLTANSKI, 2011, p. 19). Em seu projeto para pensar a dominação, Bourdieu também foi capaz de reconhecer a existência prévia de posições objetivas para que a dominação se efetive, neste caso, em posições postas *em relação* com bases e estratégias comuns a outros conceitos, como os de capital e poder.

Mais uma vez, as posições de Bourdieu demonstram que os mecanismos políticos e econômicos não se restringem a fatores monetários, pois mesmo quando o dinheiro pesa em diversas situações, os regimes que conferem dominação às instituições, indivíduos, grupos ou classes, estão vinculados a outros componentes, fornecidos pela linguagem, crença ou formas simbólicas. Outro ponto retomado pela ótica bourdieusiana, aparece na consideração das relações de dominação, não necessariamente apresentadas ou vividas a partir dos agentes, mas apoiadas no processo de desconhecimento, ao mesmo tempo em que de reconhecimento. Tal paradoxo também indica o seguinte: que os indivíduos são capazes de reconhecer a dominação, ao mesmo tempo em que não precisam recorrer à necessidade de problematizá-la ou refletir sobre ela. Na verdade, a dominação passa a ocorrer quando "os dominantes que só precisam ser o que são, sobressaem e distinguem-se pela recusa ostensiva das estratégias vistosas de distinção" (BOURDIEU, DELSAUTT, 2008, p. 120).

A dominação se efetiva no estabelecimento de mecanismos que assegurem tipos de ordem dominante, e enquanto isso for cumprido, os próprios interessados em dominar se esforçarão diretamente para estabelecer a reprodução das formas, conteúdos, linguagens e requisitos financeiros, inclusive, alinhados com o próprio capital e o poder. Não somente, os escritos de Bourdieu consideram que boa parte das pessoas está alheia ao fato de serem dominadas, da mesma forma que a dominação se torna muito conveniente para os indivíduos e classes que lucram, politica e simbolicamente, com o esquecimento de outrem. Uma dominação lida com *princípios de hierarquizações externos* (como no sucesso comercial da obra de arte e sua notoriedade social) e *internos* (como na consagração específica que pode tornar a obra de arte e ou um artista, conhecidos e reconhecidos pelos seus pares). Tais

princípios levaram Bourdieu a tratar a própria arte como lugar de economia das práticas, leia-se, como um jogo de *perde e ganha*, desenvolvido na tensão entre *autonomia* e *heteronomia* e em suas implicações para os julgamentos estéticos que se reproduzem na sociedade.

À medida que a arte adquire ligação entre as forças econômicas ou políticas, quando artistas servem aos interesses de patrões, emissoras televisivas ou regimes de governo, é possível que surjam defensores da autonomia capazes de se vincularem ao compromisso entre as obras feitas para o público e as obras que devem fazer o seu público (BOURDIEU, 1998, p. 357). Neste mesmo painel, a própria concepção de história deve ser considerada no processo de dominação, a ponto de muitas das novas configurações estéticas e históricas, serem vistas, por Bourdieu, como fundamentais para a elaboração de estratégias sociais de manipulação, muito mais do que para a mudança social.

Como exemplo, a própria busca pela definição do que é legítimo e verdadeiro, na estética, corresponde a todo jogo de lutas em um componente da história, que é, no entanto, irredutível à própria história (BOURDIEU, 2012, p. 25) –, o que não é suficiente para a teoria de Bourdieu se livrar de níveis generalizadores. Quando afirmam que "os patrões de hoje" não são mais como os burgueses limitados do século XIX, mas sim, são pessoas refinadas que podem entrar sem problemas na arte burguesa de viver (apud BOURDIEU; HAACKE, 1995 p. 48), mesmo uma fórmula de explicação como esta, pode se tornar problemática, ainda mais se pensada como proposta teórica do julgamento estético para um nível como o do indivíduo. É bem possível que a sofisticação do patronato e uma parte do mecenato, ainda se façam presentes em grupos específicos e da atualidade, mas ao circunscrevê-los em dispositivos semelhantes, dentro de realidades sociohistóricas tão diferentes, a teoria de Bourdieu cai em armadilhas.

Mesmo que a perspectiva bourdieusiana reconheça variações entre o grau de autonomia do poder e do capital conforme épocas e tradições diferentes, apenas alguns de seus produtores são colocados sobre autoridade suficiente para ignorar demandas ou exigências financeiras, morais ou políticas mais imediatas. Da mesma forma, existe uma dominação intimamente ligada ao que foi produzido em um campo e em sua história, cuja luta entre os detentores e os pretendentes do poder é feita (BOURDIEU, 2013c, p. 69). Essas questões agonísticas, além de centrais para Bourdieu, sustentaram que, qualquer pesquisa sociológica sobre a natureza das motivações dos indivíduos, só pode se efetivar quando for combinada à própria noção de *campo* (LATOUR, WOOLGAR, 1986, p. 232).

140 – *A análise sobre a produção do julgamento estético, se feita a partir da noção de mundos, em vez de campos, será mais fértil, porque as próprias disposições de muitos indivíduos são menos rígidas, mecânicas, além de a vida social prescindir da explicação descolada de entidades abstratas*.

A contribuição, dada por Bourdieu à historicidade é inegável, mas não deve ocultar a existência de possibilidades mais elásticas das ações (MARTUCCELLI apud SETTON; SPOSITO, p. 260). Neste sentido, a sociologia bourdieusiana, quando aplicada à risca exagera na relação entre as formas / conteúdos estéticos, além de tomar a sociedade sob o viés da dominação e da reprodução. Como alternativa, pode-se encontrar situações de produtores ou empresários que não ditam as regras do jogo, haja vista as condições de criação e produção da arte se ajustarem a partir das exigências e juízos do próprio público consumidor, capaz, inclusive, de assediar os artistas e seus programas estéticos. Quando estudou o *jazz*, Eric Hobsbawm percebeu que a tentativa de impor e executar alguns temas daquele estilo, diante de um público *expert*, pode gerar constrangimentos, quando músicos se sentem pressionados (e até mesmo praticamente obrigados) a tocar estilos específicos, porque o público o quis –, ainda que aqueles músicos tentem tocá-los sobre "roupagens" diferentes (HOBSBAWM, 2004, p. 207-208).

Se existe um campo marcado por lutas inevitáveis, como a teoria de Bourdieu destacou, a reprodução e a dominação foram defendidas como valores muito além de qualquer "economicismo objetivista" (BOURDIEU, 2009a, p. 235), a ponto de a análise bourdieusiana sobre a arte ter de transcender a explicação social baseada na necessidade de lucro por meios financeiros. Entretanto, Bourdieu não deixou de abrir mão da perspectiva focada nas situações de lutas, onde a dominação e a reprodução seriam as principais chaves para a manutenção de interesses, de classes e frações de classe. Em suma, as lutas, diante de uma dominação e reprodução, foram matizadas, no modelo teórico de Bourdieu:

A) Na subversão dos modos de distribuição dos valores estéticos, com isso, na modificação das classificações em que as lutas pela estética se expressam;

B) Na garantia de perpetuação do desconhecimento das condições e dos caminhos para quaisquer acessos às categorias de legitimação impostas pelo mundo, ou seja, na continuidade de um "conhecimento alienado", capaz de converter o mundo social como um mundo natural.

As posições de Bourdieu, auxiliam na compreensão parcial das desigualdades sociais, bem como para as cisões reais entre os estilos de vida e a maneira pela qual essas mesmas desigualdades são naturalizadas nos mundos da arte. Porém, é preciso discordar quanto às representações sociais serem tidas como inconscientes ou calculadas e quase sempre acionadas pela constituição de simples dicotomias, como os modelos bourdieusianos se embasaram.

141 – *No lugar de simplificar o belo ante o feio; o elegante versus o cafona; o comercial em oposição ao autoral, os atores sociais pulverizam os mecanismos classificatórios do juízo estético em leituras muito mais complexas e menos polares*.

Ao mesmo tempo, não é necessário relegar o uso das oposições entre os conceitos, rótulos e classificações, haja vista eles não desapareceram por completo, no julgamento estético do século XXI. Mas a emergência de novos tipos de consumo, na sociedade conectada por outros dispositivos e redes globais, acrescentou mais fissuras entre os modos de julgamento, a ponto de os códigos da linguagem, de suas metáforas e interpretações, serem deslocadas e realojadas a partir meios de comunicação mais amplos e por outras conexões com a linguagem e prática (JAMESON, 2009, p. 19-20).

142 – *O uso de metáforas e suas recombinações / mudanças de sentidos, revelam que o julgamento estético e a dominação não se explicam sobre a certeza de que as pessoas necessitam subjugar as opiniões diferentes para converterem suas preferências em vantagens*.

Neste aspecto, as condições para um indivíduo destacar algo são inseparáveis das formas, conteúdos e incorporações, presentes nos gestos, falas, pensamento e em seu corpo. Todavia, existe uma ampla variabilidade de envolvimento dos indivíduos para com os objetos / experiências estéticos (ELIAS, 1956, p. 237), pelas quais é importante salientar que o julgamento estético dos atores carrega uma série de inquietudes, cujas certezas são postas em xeque, por meio da preservação, reinstalação, requalificação, e que, por isso levam os atores a lidarem com a necessidade da prova para os seus julgamentos. Ainda assim, a necessidade da prova não é o mecanismo garantidor para o estabelecimento de dominações, reproduções, disputas e conflitos, mas sim um meio de efetivar as provas como uma forma de apaziguamento das próprias coisas (CHATEAURAYNAUD, 2004, p. 20).

No quesito da dominação, Bourdieu insistiu em considerar as relações de classe, inclusive quando estas tratam uma série de saberes e elementos culturais específicos como "superiores", diante de outros. Caso se pense a arte sob a perspectiva bourdieusiana da dominação, ver-se-á que se os códigos estéticos atuam como legitimadores de discursos, visões de mundo e classificações convencionais. Esses mesmos códigos, também servem como bloqueadores de comunicação quando se convertem em saberes inacessíveis à maioria do público, a ponto do argumento de Bourdieu insistir que a "adaptação" de certas obras de arte, pode funcionar como uma espécie de tradução para o público, desprovido de condições necessárias (mas não menos exigidas) para qualquer decifração direta e técnica sobre um trabalho artístico.

Bourdieu ilustra casos que vão desde "obras cinematográficas inspiradas em peças de teatro ou romances, 'orquestrações' 'populares' de música erudita ou, ao contrário 'orquestrações' pretensamente eruditas de temas 'populares'" (BOURDIEU, 2007b, p. 144). É possível que os exemplos de André Rieu e *Os Três Tenores* (Luciano Pavarotti, Plácido Domingo, José Carreras), se encaixem nesse modelo de Bourdieu, uma vez que se tratariam de uma "adaptação" da linguagem para determinado público desprovido de recursos (simbólicos, linguísticos, financeiros).

> O culto da cultura popular [...] é uma espécie de essencialismo do mesmo tipo que o racismo de classe que reduz as práticas populares à barbárie – e do qual, frequentemente, ele é apenas uma *inversão*, falsamente radical: ele busca, de fato, os ganhos da subversão ostentatória, do *radical chic*, deixando as coisas como estão, uns com sua cultura realmente cultivada, capazes de absorver seu próprio questionamento, e os outros com sua cultura decisiva e ficticiamente reabilitada. O esteticismo populista é ainda um dos efeitos, sem dúvida dos mais inesperados, do *scholastic bias*[71], já que realiza uma universalização tácita do ponto de vista escolástico que não é, de modo nenhum, acompanhada pela vontade de universalizar as condições de possibilidade desse ponto de vista (BOURDIEU, 2013c, p. 211).

Ao mesmo tempo, porém, as referências acima não são suficientes para reduzirem qualquer concepção de *cultura popular* a uma catálise ou filtragem feita pelo olhar de elites supostamente dominadoras e focadas na manutenção dos desapossados sempre à distância de qualquer possibilidade de mudança, por via da arte e da estética.

Uma vez que as bases do mundo agonístico de Pierre Bourdieu, compreendem elementos como capital, campo, poder, dominação e reprodução, sob um modo mais central, ao reconhecer a variabilidade histórica das forças que são convenientes aos dominadores, a

[71] "Ponto de vista escolástico"; um termo importado por Bourdieu, a partir da teoria de John Austin (BOURDIEU, 2013c, p. 199).

teoria bourdieusiana creditou e desequilibrou seus argumentos em favor da reprodução, vendo-a como um impedimento para os dominados reconhecerem a consciência de suas próprias forças, além de cunharem os seus potenciais transformadores das suas próprias realidades. A reprodução se soma e se torna, assim, um reforço e um tipo de reconhecimento da legitimidade de uma dominação (BOURDIEU; PASSERON, 1992, p. 28), cujos vínculos com a dominação, além de efetivos, encontrariam no arbitrário cultural boa parte de suas legitimidades, onde a imposição social do modo "legítimo" das práticas, definiria as condições materiais, necessárias para uma linguagem artística e do julgamento estético, como também sobre o corpo e suas sanções em torno dos indivíduos.

Em Bourdieu, a dominação não existe sem a reprodução, assim como esta se efetiva como um modo de autoridade. Através disso, a teoria bourdieusiana passou a considerar as próprias questões autoritárias como postas entre as relações de força da cultura e do *arbitrário cultural*. Portanto, como desdobramento empírico da dominação, a reprodução seria composta no plano da cultura e da estética, através do exemplo dos agentes que são legitimados o suficiente para chancelar a obra de arte, além de haver efeitos gerativos da violência simbólica nas próprias práticas dos agentes. Para Bourdieu, "não se deve pensar que se instala uma dominação sem violência. Há um ato fundador da violência que é a conquista dos territórios, a dominação dos corpos, o controle dos indivíduos" (CHARTIER, 2002, p. 154), mas diante desse quadro, não apenas a reprodução deve ser considerada uma forma da cultura, como também os instrumentos de controle (que garantem a conservação dos mecanismos reprodutivos, em uma sociedade) devem ser investigados. Nesse sentido, analisar como os instrumentos de reprodução e dominação estão dispostos e se tornam convenientes, para conferir seguranças, nas trajetórias dos agentes e escolhas dos indivíduos, consiste em um ponto central para a teoria do julgamento estético.

As estratégias que pautam a reprodução podem ser encontradas nas próprias práticas dos indivíduos, que além de conscientes, podem ser inconscientes. Com essa explicação, Bourdieu trata as formas de reprodução praticadas pelos agentes, como dependentes, em primeiro lugar, do volume e estrutura do capital a ser reproduzido, e assim, a teoria bourdieusiana passou a ver que quando indivíduos promovem julgamentos estéticos desordenados, inócuos e fora do controle coletivo ou individual, eles não conseguem dominar de maneira segura, as formas e as estratégias necessárias para a modificação dos recursos simbólicos de uma cultura. Apenas uma análise atenta às tomadas de posição, em um campo como o da arte, e ocupada em verificar suas configurações de poder, pode conduzir a

sociologia para um lugar eficaz a respeito do papel da reprodução, na estrutura social e sua "translação" na estrutura distributiva de capital.

Ao refletir sobre os conceitos de dominação e reprodução, também é preciso questionar o que Bourdieu denomina como "estratégias", visto que estas parecem orientar os indivíduos na forte dependência de modelos comportamentais, supostamente vantajosos e até mesmo marcados por uma carde do "inconsciente". Esse tipo de descrição social foi criticado e tratado como parte de uma teoria "semi-conspiratória" ou "semi-funcionalista", haja vista a dificuldade em fornecer uma explicação satisfatória a respeito dos valores da própria dominação, fora das condições de classe, como afirmou Jon Elster (1981). Por extensão, a teoria de bourdieusiana ainda foi acusada de promover um tipo de "funcionalismo", a ponto de Raymond Boudona afirmar que um livro como *A Reprodução* (escrito por Bourdieu e Jean-Claude Passeron, nos anos sessenta), estabelecia "mecanismos de repetição", que além de muito problemáticos, se mostraram pouco sensíveis à subjetividade e à racionalidade (BOUDON, 1979, p. 90). É claro que tanto Bourdieu quanto Boudon possuem méritos por terem focado parte de suas análises no problema das "desigualdades das chances", presentes na educação (MAYER, 1979, p. 372). No entanto, os seus caminhos são diferentes trazem o fato de Boudon apresentar uma noção fundamental para esta tese, e que não deve ser relegada: a de racionalidade.

Outra defasagem dos argumentos em Bourdieu aparece quando muitos consumidores podem ser profundamente hábeis, para desempenhar suas apostas e não tão "dominados" ou "reprodutores", como são tratados nos escritos bourdieusianos. Tendo em vista que não só os artistas, como o próprio público certas vezes opta por obras de arte afastadas da urgência do sucesso comercial, ou escolhe assistir a espetáculos mais baratos, por considerá-los mais sobre a relevância, profundidade e ou pela contribuição estética, tem-se, portanto, provas de ações que não estão apenas à mercê das definições e direcionamentos dos "intermediários culturais" dominantes, mas que podem se montar através de outras razões dos indivíduos que não se preocupam em se distinguir das outras pessoas e nem reproduzir aquilo que experienciaram.

Em termos das decisões racionais, existem casos importantes: o indivíduo pode ceder um pouco e assistir a uma exibição de arte pelo fato de desfrutar de uma boa companhia para tal, como também, o indivíduo pode acompanhar um grupo de pessoas, mais interessadas em ver uma exibição de arte. Em outro exemplo, se um parente apresentará determinado trabalho artístico, em um evento, mesmo que afastado das disposições estéticas de um indivíduo, ainda assim, este mesmo indivíduo pode prestigiar a apresentação do seu parente, não porque é um

"reprodutor", "dominante" ou "dominado", mas porque o indivíduo pode assistir à apresentação como uma prova de carinho pelo seu parente. Todos esses exemplos ilustram que a própria curiosidade e o esforço em os indivíduos calibrarem seus gostos e variarem suas disposições estéticas, ao se permitirem conhecer novas criações artísticas, sem recorrerem a posições em um campo, são apenas algumas entre as diversas explicações alternativas, diante do modelo de dominação simbólica de Bourdieu, que, em vários casos, trata as pessoas como reprodutoras de instituições supostamente "endêmicas".

No modelo de Bourdieu, as tentativas fracassadas em os indivíduos julgarem esteticamente algo ou alguém, na maioria das vezes, se chocam contra os interesses coletivos e individuais dos demais agentes (BOURDIEU, 2013b, p. 159). É claro que boa parte dos escritos bourdieusianos trata a reprodução a partir da variabilidade histórica, mas é preciso situar sobre qual variabilidade se está a falar. Para Bourdieu, a dominação pode começar na infância ou até mesmo antes do nascimento do indivíduo, de maneira que o processo de transformação pelo qual alguém se torna mineiro, camponês, padre, músico, professor, ou patrão, não deixa de significar um prolongamento contínuo e sancionado por vários ritos institucionais da reprodução. Porém, se a sociedade traz relações de forças invisíveis e convenientes, para a reprodução de algo sobre alguém a arte se torna o espaço que testemunha escândalos, ao lançar para o público aquilo que o dia-a-dia parece tomar como resolvido.

Quando é capaz de explicitar segredos e polêmicas, a arte oferece outros componentes para novos julgamentos estéticos críticos a uma reprodução. A imagem que circulou em diversas redes sociais, em 2015, atribuída ao *Manifest Justice*, contêm a seguinte frase: "Desde 1980 a Califórnia construiu 22 prisões e 1 universidade", se tornou ainda mais contundente, quando combinada a vinte e duas vestes de presidiário e apenas uma beca de universitário (FIG.31).

FIGURA 31 – Exibição *Manifest Justice*. Foto de Gary Schmitt (2015)

Fonte: Prison Culture[72].

Desse modo, as revelações sobre o modelo de gestão dos governos californianos foram interpretadas como uma crítica à supervalorização do sistema prisional, em detrimento de maiores recursos para o ensino superior daquele estado. Por um lado, a imagem de *Manifest Justice*, serve como caso para referendar aquilo que Bourdieu explicitou: que a invisibilidade das forças, capazes de gerar poder e dominação, marca a vida social, em um tipo de mascaramento que ocorre por meio da linguagem. Mas, por outro lado:

143 – *Existe um potencial crítico, presente no julgamento estético, que é capaz de se converter em arma de contestação, principalmente quando posto sobre formas mais didáticas de representação, de decifração e de interpretação, por parte de um grande número de pessoas*.

Isso pode oferecer para muitos indivíduos, mensagens reveladoras contra a dominação e a reprodução de valores sociais. Da mesma forma, se as marcas mais objetivas para o julgamento estético fazem parte de segredos acessíveis para os seus conhecedores, aficionados e experts, o didatismo da obra de arte pode, muitas vezes, se tornar importante e fornecer uma alternativa considerável, diante do fechamento de qualquer estética mais elitista.

[72] Disponível em: <http://www.usprisonculture.com/blog/2015/05/11/image-of-the-day-13/>. Acesso em: 19 ago 2015.

FIGURA 32 – *Autorretrato matando Ahmadinejad*. Carvão sobre papel. Por Gil Vicente, 2011.

Fonte: Gil Vicente[73].

Ao considerar a reprodução um efeito da dominação, Bourdieu apontou a existência de certas "dinastias" para a manutenção das formas simbólicas e das disposições estéticas. Como extensão, a sociologia bourdieusiana chegou a considerar a figura do artista um dos principais exemplos de reflexão sobre a transferência e elaboração de práticas reprodutivas e dominadoras. Além dos artistas, outros agentes, tais como professores, dirigentes, administradores, advogados, médicos, literatos, pesquisadores, eruditos e "até mesmo técnicos", foram considerados capazes de manipular a reprodução sob uma conotação legítima e positiva (BOURDIEU; PASSERON, p. 69). Ao dispor da colaboração de tantos agentes, as estratégias para a dominação são vistas, na maior parte do tempo, como ingredientes "sem crises nem conflitos" –, embora Bourdieu também reconhecesse que alguns sofrimentos físicos ou morais fossem bastante comuns no desenvolvimento das reproduções (BOURDIEU, 2001, p. 200).

Bourdieu revela que os modos de imposição dos tipos de arte não podem ser definidos livremente, mas devem visar conteúdos e públicos mais específicos para se tornarem eficazes (BOURDIEU; PASSERON, 1992, p. 40). Em tempo, a própria reprodução estética se inscreve nos estados práticos das disposições "insensivelmente inculcadas" por meio de um lento e prolongado processo de aquisição que não se restringe ao cálculo racional dos agentes,

[73] Disponível em: <http://www.gilvicente.com.br/imagens/agenda38.JPG>. Acesso em: 25 ago 2015.

mas que lida com possibilidades de lucro material e simbólico (BOURDIEU, 2008b, p. 37-38). Na reprodução estética, as instituições, pessoas e prêmios, são imprescindíveis porque corroboram o estabelecimento de formas simbólicas, legítimas e aceitáveis, ao jugo do *senso comum*. Mas isto não é o bastante, segundo Bourdieu: é possível que o efeito da dominação se complemente com a obtenção de diplomas, chancelados por instituições de prestígio e funcionem como verdadeiros dispositivos, capazes de conferir aos indivíduos capital e poder para o acesso de obras legitimadas e aplicação de julgamentos estéticos mais técnicos e acurados.

Usando aqui uma metáfora, a obtenção dos diplomas funciona como um "título de nobreza", para assegurar recursos compensatórios àqueles que investiram [capitais, esforços, recursos] em certas formações (BOURDIEU, 2013a, p. 169). Nos escritos de *Razões Práticas* e *A Distinção*, Bourdieu chega a comparar a importância do diploma escolar ao título dos cavaleiros medievais seguindo uma análise semelhante à de Johan Huizinga, cuja observação aparece, por exemplo, na seguinte passagem: "se nota a tendência a atribuir ao título de 'doutor' os mesmos direitos que ao título de cavaleiro" (HUIZINGA, 2013, p. 94). Além de tal, lembre-se que o próprio Bourdieu declarou, certa influência de Huizinga, sobretudo, com o seu conceito de *illusio* (como já foi visto no capítulo 4 desta tese).

Em contrapartida, também existe para a sociologia bourdieusiana outros tipos de agentes que quando desprovidos dos repertórios para decifrarem um trabalho artístico, estarão sob a iminência de serem dominados. Não é por menos que a reprodução da estética é um tipo de dominação que se dá através da mediação dos críticos, estes, vistos por Bourdieu como fortes *intermediários culturais* com o engendramento de seus vereditos sobre aqueles que não dispõem de condições necessárias para um julgamento mais qualificado de uma obra de arte.

> Fadado a apaziguar um público que poderia se inquietar com as audácias dos artistas e dos intelectuais de vanguarda, o crítico cumpre sua função [...] que fala como intelectual autorizado a legislar em matéria intelectual a que estão atentos para reconhecê-los sobretudo os não-intelectuais, como por exemplo fazer parte da Academia (BOURDIEU, 2007b, p. 153).

Em termos da estética, a reprodução diz respeito à parte da dominação que mais interessa para esta tese, pois sem a reprodução é impossível explicar as relações de força, poder e capital, dentro da teoria bourdieusiana. Além disso, o impacto promovido pela estética implica um recurso de alienação no modelo de Bourdieu, conforme o afastamento e dificuldades em se acessar e classificar as obras de arte de maneira adequada, além de enfatizar a dependência que os indivíduos possuem diante dos intermediários culturais.

Segundo Bourdieu, muitas pessoas se deparam com dificuldades em lidar com a estética e o julgamento, pois é preciso que os agentes saibam acessar os símbolos e as convenções da arte, para então dominarem por vias estéticas e simbólicas, suas tomadas de posição no campo. Para tanto, a reprodução pode ser combinada com instituições, tais como universidades, escolas, Imprensa, museus, outras pessoas em posição de destaque ou especialidade (professores, críticos, jornalistas, artistas) e com prêmios legitimados (Oscar, Nobel, Pulitzer, Grammy). Tais exemplos demarcam lugares de reprodução estética e de símbolos indispensáveis para a própria dominação cultural, de acordo com a teoria bourdieusiana.

Mas se Bourdieu frisou a importância dos intermediários culturais, agora é relevante considerar que as associações podem ser explicadas para além da interferência dos intermediários, portanto, através das associações entre os *mediadores*. É verdade que a linha a separar os intermediários dos mediadores é no mínimo tênue e incerta, mas o esforço em apresentar suas principais diferenças oferece contribuições para o julgamento estético. Em tempo, se um *intermediário* é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los (isto é, basicamente definindo 'o que entra e sai' em uma cultura), os *mediadores* devem ser mais especificados, pois o que entra em um mediador nunca define, por completo, aquilo que sai, a ponto de os julgamentos estéticos se tornarem um reflexo dos crivos de acadêmicos, críticos, artistas e jornalistas. Em vez de tal, os julgamentos se abrem para reelaborações, recombinações e manipulações, por parte de outros atores, em um mundo de mídias das mais diversas, novas geografias, encontros de artefatos, seres vivos e espaços de sociabilidade para além de lugares físicos.

Quando Leonel Moura e o seu robô produziram pinturas através da *Robot Art*, não só o conceito de autoria, ou o debate sobre os recursos artísticos e estéticos foram reabertos, mas o fato de que as associações entre mediadores demandam reconsiderações, sobretudo quando tidas como parte integrante das discussões sobre a arte e suas possibilidades, bem como do entendimento dos indivíduos e seus modos de organização dos julgamentos estéticos (FIG. 33).

Figura 33 – O *Lego Robot*, produzido por Leonel Moura, pintando um de seus trabalhos, em óleo sobre tela.

Fonte: Leonel Moura[74]

A discussão em torno dos mediadores não compreende apenas as decisões dos indivíduos para controlarem o controle e dominação dos mundos da arte, pois nos processos de mediações, diversos atores estão cotidianamente marcados e imbuídos por objetos e recursos tecnológicos e que também não deixam de se associar na reorganização dos juízos estéticos, a ponto das disposições assumidas pelos indivíduos, não serem homogêneas e nem unificadas, mas bastante variáveis em situações a envolver diversas tomadas de posição. Em consonância, se "os sociólogos do social acreditam em *um* tipo de agregados sociais, *poucos* mediadores e *muitos* intermediários", não há um tipo preferido de agregados sociais, mas *incontáveis* mediadores, além de todos esses apontamentos, em certa medida, pesarem sobre situações associativas que envolvem julgamentos estéticos (LAHIRE, 2003, p. 345; LATOUR, 2012, p. 67).

Para o cumprimento de uma dominação por meio da estética, componentes como os estilos também são imprescindíveis. Em Bourdieu, o estilo se torna um instrumento ligado ao poder e lançado dentro de tensões de um mundo social / estético, cuja estrutura é estruturada e estruturante e os estilos são hierarquizados e hierarquizantes, além de encontrados, por exemplo, tanto na linguagem comum, como em um discurso erudito (BOURDIEU, 2008b, p. 150). Aos dominados, só restaria a tentativa de impor mudanças por meio de estratégias subversivas, que além de incertas e muitas vezes inócuas, só poderão causar algum efeito contundente, caso os juízos dos indivíduos contrariem os princípios estabelecidos pelos dominantes, ou angariem mais reconhecimento por parte de mais pessoas. No modelo construído sobre as tensões objetivas, como o do campo da arte de Bourdieu, a busca por

[74] Disponível em: <http://www.leonelmoura.com/lbot.html>. Acesso em: 19 ago 2015.

alguém desapossado e por maior reconhecimento, se traduz na tarefa bastante árdua, para não dizer ineficaz, por parte do indivíduo que carece de posses.

Não bastassem tamanhos entraves para os indivíduos obterem reconhecimento no mundo marcado por diferentes níveis de capital, poder, dominação e reprodução, a sociologia bourdieusiana argumenta que na estética é preciso que quaisquer "revoluções parciais" desloquem censuras e transgridam convenções em nome dos próprios princípios reivindicados por elas (BOURDIEU, 2008a, p. 32-33). Aqui, pode-se ver a clara proposição de mudança social, aventada por Bourdieu, mas, ao mesmo tempo, é preciso salientar que:

144 – *Nem todas as mudanças dos estados práticos da arte estão marcadas pelos interesses de julgar esteticamente, e de sobrepor novas formas simbólicas a partir da diminuição das demais*.

Apesar de Bourdieu ter considerado a estética, através das marcas e hierarquias da dominação, de uma classe sobre outra (BOURDIEU, 2013b, p. 510), suas "hierarquias" não são as maiores justificativas para se compreender a realidade social e o julgamento estético. Na verdade, os mundos da arte nem sempre exigem disposições relativas para pôr os julgamentos estéticos sob hierarquia, pois nem sempre esses mesmos mundos farão das hierarquias o mecanismo de preocupação sobre qual tipo, gênero ou criador de arte seria melhor do que outros. Não há aqui invisibilidade, como também não se reproduz o argumento bourdieusiano de que quanto mais nos elevamos em uma hierarquia social, mais as bases para um julgamento recorrerão a uma cultura douta e a um programa escolar complexo (BOURDIEU; SAINT-MARTIN, 1976, p. 26-28).

Ao longo desta tese, foi discutido como nem sempre os mais escolarizados preferirão obras de arte, pautadas por convenções e linguagens associadas a técnicas mais específicas, pois indivíduos que dispõem de grandes títulos de distinção e escolaridade podem recorrer aos "sucessos do momento" e superproduções bastante consolidadas por uma indústria cultural. Em uma sociedade capitalista pode haver inclusive certa predominância de "histórias em quadrinhos, livros lascivos e filmes tolos" que se coloquem como prioridades sobre quaisquer ideias de "alta cultura" (Von MISES, 2010, p. 11).

Some-se ainda o argumento de que as disposições, além de existentes na vida humana, são indispensáveis para a garantia da segurança ontológica, na prática de "seguir em frente", em contextos da vida social cotidiana (GIDDENS, 2002, p. 62). A teoria de Bourdieu é válida por ter ressaltado que os indivíduos são capazes de reforçar a dominação e a reprodução em vez de se livrarem delas. Mas, por outro lado, a ênfase dada por Bourdieu à

dominação e à reprodução, diluiu a força de outro argumento não menos central: o fato de alguém ser dominado, em determinadas associações, não implica em transferir de imediato essa mesma dominação ou sujeição para todas outras situações da vida social (DAHRENDORF, p. 171), além de certas dominações incidirem, muito mais, em situações delimitadas do que em certos campos.

Por mais que a teoria de Bourdieu tenha demonstrado que a vida social não funciona "de uma dominação para outra", os escritos bourdieusianos não se livraram da tendência de supervalorizar o conceito de desapossamento cultural, do pressuposto de que ouvir canções populares, em vez de música erudita, é algo que desapossará o indivíduo. Em um sentido deontológico, isto pode ser verdadeiro, mas em um sentido metodologicamente individualista, nem sempre o é, pois as razões tomadas pelos indivíduos, para gostarem de certas obras de arte, tidas como mais populares, em detrimento de outras, tidas como mais seletivas, não é uma mera cegueira, por parte daqueles indivíduos, mas é uma condição real e que faz sentido, em suas vidas, através de reordenamentos mais complexos.

É certo que várias gerações reproduziram cânones para outras, inclusive sob a crença de que nomes como Homero, Dante, Shakespeare e Tolstói, foram colocados entre "os maiores de todos os tempos". Também é verdade, que as práticas de reprodução ainda permanecem no mundo social e reforçam a dominação, mas, ao mesmo tempo em que elas garantem controle, por meio de regras e convenções objetivas, a arte pode articular a experiência e julgamento estéticos através de outras subjetividades não redutíveis aos interesses do indivíduo dominar ou marcar uma posição hierárquica na sociedade. Para o indivíduo, às vezes basta lidar com a estética através de racionalidades despidas de antagonismos e desligadas das tensões, conflitos e competições, para haver a fruição com a obra de arte. Com efeito, na arte, assim como no prazer, o ser humano é capaz de desfrutar e de sua própria impotência (AGAMBEN, 2012b, p. 62), o que não se torna um problema garantido para o indivíduo ser dominado por algum tipo de força oculta.

7.3 O julgamento estético e a dominação simbólica

Na teoria de Bourdieu, todos processos de dominação e de reprodução da estética cumprem o "*paradoxo da doxa*", cuja existência dos valores do mundo é fundada para além da economia financeira, portanto, sendo também simbólica. A constituição da economia se dá pelo fato de a ordem do mundo, tal qual aparece, ser respeitada pela maioria dos agentes. E ao reconhecer os limites sociais das representações, Bourdieu enfatiza que muitos sentidos são

impostos como os "únicos", à custa da proibição de tantos outros, por exemplo, os sentidos da arte, marcados por obrigações, sanções e tomados como garantidos para o bloqueio de diversas possibilidades críticas de mudança, em torno dos valores, posições de classe, frações de classe e das disposições. Assim, a proibição de sentidos alternativos às representações dominantes faz com que:

> [...] a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais (BOURDIEU, 2002, p. 8).

O *paradoxo da doxa*, descrito por Bourdieu, garante que o modo de dominação / reprodução, imposto pela *violência simbólica*, uma forma particular e mais complexa da própria violência. Então, no lugar de se tornar aberta, explícita, física ou econômica, a violência simbólica é um tipo mais suave, brando, insensível e invisível, articulado sobre suas próprias vítimas. A teoria de Bourdieu considera então, que a violência exercida por vias puramente simbólicas, opera em seus diversos contrários, como na comunicação e no conhecimento; no desconhecimento e no reconhecimento, e, em última instância, no próprio sentimento.

Como forma de dominação e reprodução das estéticas, a violência simbólica é relevante para o julgamento estético, pois ao se relacionar com a dominação e a reprodução, pode ser exercida entre os agentes mediante uma série de atos de conhecimento, mistificados, parciais e postos em relação com outros indivíduos e instituições. Existe também um tipo de coerção, produzido pela violência simbólica, que se institui quando os dominados concedem poder aos dominantes. Em outras palavras, ao mesmo tempo em precisam se efetivar, os esquemas de percepção e apreciação dos indivíduos são incorporados sob a condição de classificações, convenções e arbitrários culturais, naturalizados e produzidos pelo ser social (BOURDIEU, 2001, p. 207).

A partir de tantos pressupostos lançados, os escritos de Bourdieu apontam para o entendimento de que não só o capital e o poder, como a dominação e a reprodução se tornam cúmplices da violência simbólica. É claro que Bourdieu reconheceu a coexistência de expressões contestatórias dos valores e linguagens estéticos mais legitimados, mas isso não leva a teoria bourdieusiana a tirar o foco dos ataques sobre as tensões entre as classes e uma classe considerada dominante, sobre outra classe, tida como desapossada. Em vez de tal, disso, Bourdieu insistiu em ver que uma classe consegue dominar outra quando se vale de

sistemas simbólicos e instrumentos considerados estruturados e estruturantes, sendo eles, convenientes para imposições e legitimações e, portanto, para a "domesticação dos dominados" (BOURDIEU, 2007a, p. 11; NORDMANN, 2006, p. 80).

O conceito de violência simbólica passou a jogar um grande papel quando importou elementos da sociologia de Weber, o que imprimiu sofisticação ao modelo teórico de Bourdieu. Nesse sentido, a noção de violência simbólica explica e se apresenta mesmo antes das sociedades propriamente industriais e das economias pré-capitalistas. Com a violência simbólica pré-capitalista, muitas relações de dominação foram instauradas, mantidas ou restauradas, porque se combinaram com estratégias na elaboração das relações de dependência pessoal. Está claro que os argumentos em torno da dominação simbólica, ainda abrem espaço para outro conceito crucial: o de *dominação carismática*, presente, tanto em Bourdieu quanto em Max Weber. Destarte, a partir da dominação simbólica, é possível observar a existência de relações dominantes que se constroem travestidas, transfiguradas e eufemizadas, no mundo social. Caso também se considere outra argumentação derivada de Marcel Mauss, é possível localizar em Bourdieu, uma passagem que situa a dominação simbólica:

> [...] presente tanto na dívida, quanto na dádiva que, apesar de sua oposição aparente, têm em comum o poder de servir de fundamento tanto à dependência e, até mesmo, à servidão, quanto à solidariedade, segundo as estratégias adotadas por elas (BOURDIEU, 2008c, p. 206).

Quando Bourdieu reconheceu a força da violência simbólica, desde as sociedades pré-capitalistas, ao mesmo tempo, as identificou em sociedades modernas e contemporâneas. A teoria bourdieusiana, destacou que o próprio advento da sociedade capitalista (financeira e industrial) conferiu aos modos de dominação, condições cujo vínculo entre a dominação e a reprodução, legou elementos como o poder e o capital para o centro de processos mais sofisticados e capazes, não apenas de incluírem, como de combinarem a violência simbólica com o dinheiro, patrimônio, estilização de vida, consumo, dentre outros. As trocas econômicas passaram a incluir acumulação e investimento de outros recursos além do dinheiro, para a dominação simbólica, haja outra categoria complementar apresentada por Bourdieu: a de capital simbólico, cujos pesos maiores aparecem em aspectos como a educação e a arte, na própria importância para o investimento dos campos, relacionados com o capitalismo moderno e industrial.

Na esteira do poder simbólico, existem atos de comunicação, como as trocas de dons, desafios, e uso de palavras, que carregam a virtualidade do conflito, nutrindo a possibilidade da própria dominação por meio de símbolos. Em termos bourdieusianos, nada mais conveniente à estética e ao julgamento estético do que a violência simbólica, pois ao se tornar uma forma de dominação para dissimular todo um conjunto de relações de sentidos e de força, a dominação simbólica estabelece o desconhecimento de como operam seus verdadeiros fundamentos no poder (BOURDIEU, 2012, p. 21). Mas a despeito desses pontos, a maneira pela qual Bourdieu manejou o conceito de violência simbólica, levou sua sociologia a explicações que trataram a sociedade por aparatos cientificistas, onde supostamente se arrolavam estados de operação contínua e com pouquíssimas aberturas para operações *ad hoc* –, o que, no caso de uma análise sobre o julgamento estético aplicado à arte é um movimento limitador (LATOUR; WOOLGAR, 1986, p. 205).

A descrição da violência simbólica, em Bourdieu, insistiu na visão do indivíduo dependente das propriedades que outros grupos, classes e instituições lançam sobre ele (BOURDIEU, 2013b, p. 103). Esse forte traço do relacionismo metodológico, legou à violência simbólica a uma representação de algo posto nas relações sociais, e em outras palavras, mesmo reconhecendo sociologicamente o indivíduo, o conceito de dominação simbólica foi movimentado por Bourdieu pelas coerções e marcas coletivas tidas como predominantes nos processos de comunicação entre os agentes e os limites estipulados pelas instituições e pelos seus os instrumentos de inculcação, legitimação dos arbitrários culturais e convenções estético-artísticas.

145 – *Nas discussões sobre o julgamento estético as classes devem ser problematizadas e confrontadas com o individualismo metodológico*.

Se após diversas transformações sócio-históricas, é válido afirmar que o campo de batalha transferiu-se para dentro do indivíduo (ELIAS, 1993, p. 203), as variabilidades socialmente exigidas, bem como seus conflitos internos, tensões situacionais e ambientais, também são questões plausíveis para frisar que muitos gatilhos da ação se localizam dentro do próprio indivíduo e não em classes ou frações de classe, sobretudo quando existem indivíduos que passaram a lidar com percursos de ação que se tornaram mais complexos, diante de tempos que mudaram de maneira notória (ARCHER, 2011, p. 202).

146 – *Os efeitos da dominação, não devem ser reduzidos a uma visão "dominocêntrica", onde "tudo se passa como se" imperassem operações totais, dentro de campos e mecânicas da prática.*

As assimetrias não são apenas uma: a dos dominantes e dos dominados. Mais importante é acenar para o elemento pluralista dos modos de avaliação e das associações produzidos na vida social. Ao mesmo tempo as classes não se restringem a conflitos e disputas de julgamentos estéticos, pois esses mesmos componentes não são sempre os principais pressupostos diante de outras categorias sociológicas como a cooperação, cortesia, amizade, o sentido de justiça, amor, imaginário, as diferentes paixões, dentre outros (BOLTANSKI, 2011, p. 47; CORCUFF, 2009, p. 20).

147 – *A relação entre a estética e a reprodução / dominação não se reduz à ciência ou disciplina que se ocupa da arte, mas implica um modo de pensamento, desenvolvido sobre as coisas da arte e que busca dizer o que elas consistem enquanto coisas do pensamento* (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

A variabilidade das condutas e dos gestos, assim como as condições dos indivíduos põem seus julgamentos paralácticos, isto é, aqueles julgamentos quem vêm da associação entre seres humanos, experiências, que depreendem operações mais complexas da consciência e no passado marcado por hábitos e disposições; assim como no deslocamento do presente, que auxilia razões nos julgamentos dos indivíduos. É correto reconhecer possibilidades de variação nas práticas dos indivíduos, nas análises de Bourdieu, assim como é vários de seus escritos continuaram a subsumir os indivíduos à forte condição de dominados e obstruíram outras possibilidades de investigação sobre as suas nuances, mudanças de valores, parâmetros, estilos e modos de interpretação das metáforas que ocorrem em situações de julgamento estético na arte.

Diante de situações diferentes a envolver o julgamento estético, a afirmação de que não precisamos entender os indivíduos como soberanos e nem como massas uniformizadas (GARCÍA CANCLINI, 2007, p. 23) contribui para uma teoria do julgamento estético, assim como o entendimento de que "uma sociedade razoável não é uma sociedade de santos nem uma sociedade de egoístas" (RAWLS, 2000, p.98) reforça o debate sobre o julgamento estético.

Ao retornar para os vínculos entre a estética e a arte, existem realidades individuais que são fruto do social, ao mesmo tempo em que o indivíduo não é com isso, reduzido a um ente autônomo e nem marcado por uma completa liberdade de escolha, pois escolher não se resume a um ato livre de pesos sociais. Em vez de cair em polaridades, deve-se reconhecer que as decisões inscritas pelos indivíduos e suas práticas, dizem respeito ao conjunto das sociedades que a produziram (LAHIRE, 2007, p. 800). Diante dessas questões, o desafio aparece em mediar os lugares da dominação e reprodução, sobretudo no mundo preenchido por tantas ações, processos conscientes e julgamentos orientados por razões plurais.

7.4 Considerações finais

Neste capítulo, a continuidade sobre questões do mundo agonístico de Pierre Bourdieu, se deu em torno do debate do conceito de classes e o seu desdobramento com a noção de frações de classe. Apesar das análises de Bourdieu possuírem valor, ao mesmo tempo, existem outras decisões e posições, entre arte e política, através de agrupamentos sociais diferentes, como em coletivos artísticos, movimentos de vanguarda, fã clubes, que balizam caminhos, sentimentos e razões plurais para um julgamento estético.

Em seguida, as questões acerca da dominação e da reprodução foram tratadas em relação com modos, através dos quais, os indivíduos podem julgar a arte do ponto de vista estético. Foi ressaltado que nem sempre a dominação predomina nas ações sociais, pois os julgamentos estéticos se dão através de hierarquias e precisam delas para operar. Há indivíduos que julgam sem qualquer pretensão de sobrepor suas preferências a outros valores e produções estéticas, a partir de outras razões, cuja explicação sociológica deve ser mais cuidadosa. Ao gostarem de gêneros e estilos, indivíduos podem não se preocupar com outros gêneros que estão a dominar o campo da arte. Por isso, os indivíduos desenvolvem aspectos conscientes, inconscientes, racionais e irracionais, dentro dos mundos da arte, por meio de outras situações de intersubjetividade, que não de dominação e reprodução.

Acrescente-se ainda, a afirmação de que indivíduos podem dominar algo, nem sempre suas dominações serão transferidas para outras situações e esferas da vida social. Os indivíduos podem lidar com a arte, não porque são vítimas da dominação, ou são dopados culturais que reproduzem arbitrários culturais, mas porque, nos mundos da arte, não existe total dependência por maiores preocupações em como determinados julgamentos estéticos serão úteis para dominar alguém ou algo. Na arte, às vezes os indivíduos se enlevam e lidam com a fruição, no lugar de tomar posições para disputar aquilo que se gosta, diante daquilo

que não só se deixa de gostar, como também sequer se conhece. A teoria social mais atenta a outras variações da consciência e da racionalidade deve ter este tipo de cuidado em vista.

Por fim, foi abordada uma seção mais específica em torno de outro tipo de dominação na arte: a dominação simbólica –, um termo, extensivo a outras contribuições prestadas às ciências sociais por outro autor como Max Weber, assim como suas derivações nos trabalhos de Bourdieu. De certo modo, dominar algo ou alguém pelo viés simbólico, pode ser análogo à dependência de um *carisma*, haja vista como celebridades podem desempenhar, na arte, efeitos quase mágicos sobre seus fãs. Isso é realmente válido para a teoria social, mas, ao mesmo tempo, existem os argumentos de que os indivíduos apreciam certas obras de arte e produções artísticas, mas nem sempre isso os torna uma massa uniformizada, meramente dominada; bem como o inverso também possui validade: os indivíduos não são atores sociais hiper-reflexivos, cujas ações seriam altamente espontâneas. Os indivíduos estão situados na cultura, por isso não são completamente soberanos. Como nos mundos da arte não existem apenas santos ou egoístas, então se deve avaliar com maior atenção, de que maneira os julgamentos estéticos são desempenhados a partir dos indivíduos, em paralelo à investigação sobre quais são os elementos da consciência e da racionalidade, que se desdobram sob a intencionalidade para que um indivíduo domine, reproduza e aja sem ter em vista um julgamento que apenas submeta o de outrem a um papel inferior, nos mundos da arte.

8 CONCLUSÕES

Após quinze anos do seu falecimento, Pierre Bourdieu ocupa importante lugar nas ciências sociais, com vários textos seus que ainda constam nas referências de ramos do conhecimento. Em vida, o próprio Bourdieu evitou empreendimentos que tentassem torná-lo publicamente um tipo de *intelectual total*, isto é, alguém conhecido e tomado como referência para um largo espectro de disciplinas, tais como "filosofia, literatura, história, línguas antigas e modernas" (BOURDIEU, p. 41-42). Todavia, a obra bourdieusiana não se tornou tão livre desses usos e até mesmo de vulgarizações. Em um depoimento pessoal, confesso que não foram poucas pessoas com formação e convivências em círculos acadêmicos que declararam saber um pouco sobre Bourdieu.

De certo modo, as pessoas que basicamente só "ouviram falar sobre Bourdieu", geralmente tinham sido apresentadas ao referido autor da sociologia por meio de algum docente, na maioria dos casos, das ciências sociais. Por outro lado, é também verdade que outras pessoas chegaram a ler Bourdieu em certo momento ou tiveram que pesquisar sobre ele para cumprirem etapas de suas escolarizações. E para tanto, boa parte dessas pessoas não faz parte dos domínios da sociologia.

Enquanto no século XX, parte da obra de Bourdieu foi usada e aclamada por muita gente, dentro do *Grand Slam Sociológico*[75], talvez neste século XXI, uma estátua em sua homenagem ainda virá a ser erguida, como bem disse Frédric Vandenberghe (2010, p.91). Em conferência na Universidade de Duke, Pierre Bourdieu fez comentários críticos à recepção de autores francófonos, como Michel Foucault, Jean-François Lyotard e Jacques Derrida, em solos dos Estados Unidos, vindo a considerar tudo aquilo como um movimento do campo acadêmico. Porém, de maneira irônica, seria naquela própria América do Norte onde ideias de Bourdieu produziriam efeitos consideráveis, a ponto de aspectos de suas bases filosóficas anglo-americanas (sobretudo por meio das preferências de Bourdieu por autores como Ludwig Wittgenstein e John Austin) terem estimulado diálogos em círculos universitários (SHUSTERMAN, 1999, p. 22).

O nome de Bourdieu também não seria indiferente para esta tese, por ele ser um dos autores mais importantes no meu contato com a sociologia. A partir disso, o meu interesse pela bourdieusiana, se deu durante anos, quando parte dos escritos bourdieusianos forneceu análises sobre pontos cruciais da teoria social, da estética e da arte. Como resultado, não

[75] Um trocadilho feito aqui entre as sedes dos torneios de *Grand Slam* de tênis (Austrália, França, Reino Unido e Estados Unidos) e os locais do *mainstream* da sociologia (Alemanha, França, Reino Unido e Estados Unidos).

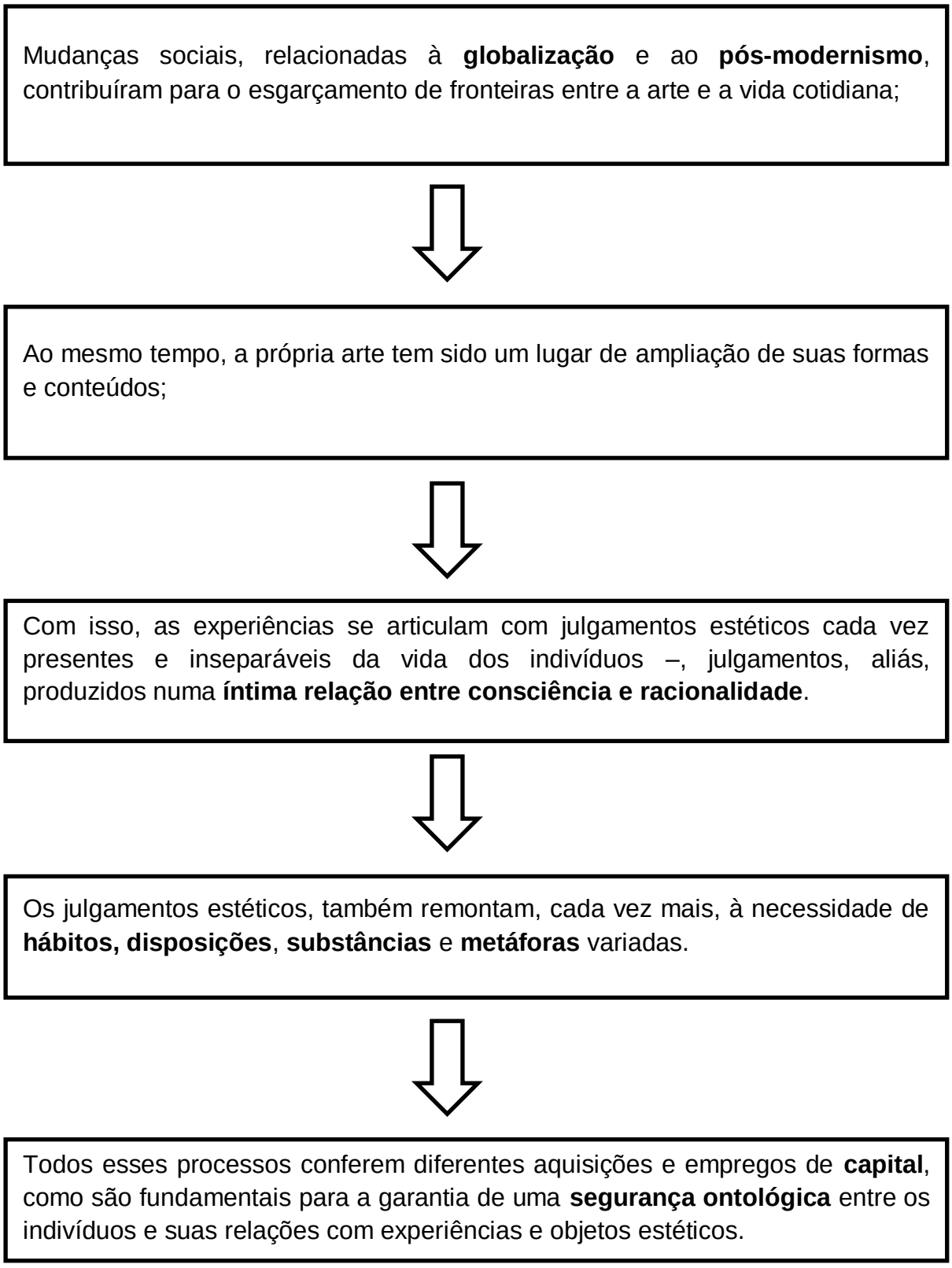
demoraria muito para seccionar os escritos de Bourdieu e colocá-los em forma de tese de doutorado. Nesse ponto, além de um sociólogo pilar na teoria social contemporânea, Bourdieu marcou a base deste estudo, mesmo quando posto sob críticas (o que foi preciso com tantas outras referências), as contribuições encontradas no pensamento bourdieusiano estiveram no fundo de muitas questões aqui abordadas. É válido que ao tomar outros nomes como base para uma série de argumentos teóricos, a teoria de Bourdieu não foi abandonada nesta tese. Na verdade, os escritos bourdieusianos (assim como os de outros grandes autores comuns às ciências sociais) passaram por ajustes, debates e recombinações obtidas no confronto com pensadores e correntes das ciências sociais para integrar eventuais lacunas com maior propriedade.

Rediscutir Bourdieu não é novidade acadêmica. Mesmo assim, os caminhos tomados para articular várias críticas sobre os escritos bourdieusianos com outros autores, estudos de casos, mídias artísticas; além da organização de um quadro teórico ligado a outras perspectivas da filosofia e das ciências sociais, guiaram para o produto considerado em cima de peculiaridades e pouco provável do que foi imaginado no início desta tese, uma vez que a cada página escrita, outras questões serviram como novos pontos para a abertura do modelo teórico que ganhou forma, ao longo de páginas retomadas, relidas e reescritas.

8.1 Sobre a importância do julgamento estético

Em termos de teoria, os capítulos foram organizados na reunião de observações e explicações em direção a argumentos sobre o julgamento estético aplicado à arte. Neste ponto, é fundamental o reconhecimento do lugar da cultura na globalização e no pós-modernismo, visto que suas convenções, formas e conteúdos são indispensáveis em uma série de operações conscientes e racionais, no cotidiano de várias pessoas (FIG. 34):

FIGURA 34 – Mecanismos finais para uma teoria do julgamento estético



Fonte: autoria própria.

É um ponto a se considerar, como nas últimas décadas, vários ensaios a respeito da cultura global e da pós-moderna apareceram e inseriram essas duas categorias nas agendas de uma discussão comum às ciências sociais, notadamente em torno de temas ligados à arte e à estética. Diante dessas atualizações teórico-metodológicas, tem-se pelo menos, dois pontos críticos:

148 – *Parte dos escritos de Bourdieu não passou com devida ênfase pelo debate que combinasse o global e o pós-moderno.*

Existe uma lacuna no modelo bourdieusiano que dificulta qualquer explicação plural na abordagem a respeito do julgamento estético à luz de suas teorias. O núcleo de trabalhos como *A Distinção*, *As Regras da Arte*, o *Senso Prático*, por exemplo, decerto possui grande mérito por abordar a temática da estética a partir de referências artísticas. No entanto, esses mesmos trabalhos não se ajustam de maneira tão precisa às demandas atuais, sobretudo aquelas que adensam uma vida permeada por mundos do consumo cada vez mais estetizados e onde a arte aparece em quase todos os objetos vendidos como símbolos culturais.

149 – *Existem condições dos indivíduos que se tornaram mais complexas, levando, inclusive, a noção bourdieusiana de popular à problemas teóricos e até mesmo empíricos.*

Some-se a isso, a devida especificidade da globalização para se pensar o julgamento estético:

> O processo de globalização implica mudanças substantivas de alguns conceitos da política, por conseguinte do público. Um deles é a noção de povo, de popular [...] Existe no planeta um conjunto de populações heteróclitas, dispersas, interagindo entre si, mas não há "povo" (ORTIZ, 2006, p.89-90).

Com essas críticas não se está a negar a existência social das desigualdades e nem a urgência das categorias ligadas a uma dimensão coletiva. Entretanto, deve-se considerar que a intensificação da lógica global e pós-moderna levou os indivíduos a mais situações de dispersão e fluidez, dentro das quais a estética e a arte desempenham papeis múltiplos e a partir das quais, novas operações de consciência e de racionalidade passaram a ser exigidas social e culturalmente. Bourdieu se opôs ao argumento de que as pessoas vivem em um eterno estado poético em suas vidas, mas paralelamente, é importante ressaltar:

150 – *Se não sob um estado perene de poesia, aos indivíduos é cada vez mais exigido operações ligadas a operações estéticas*.

Sejam essas manifestas na contemplação e critica de um filme da *Netflix*; ao ter de escolher qual capa de caderno seria bom ser gostaria de comprada em uma loja / *site*, ou ainda na situação de pessoas que decidem racionalmente fazerem um bolo tal qual uma verdadeira arte gastronômica.

FIGURAS 35 e 36 – Bolo de aniversário do BB-8 (Star Wars)

Fonte: Facebook e Delicious Art[76].

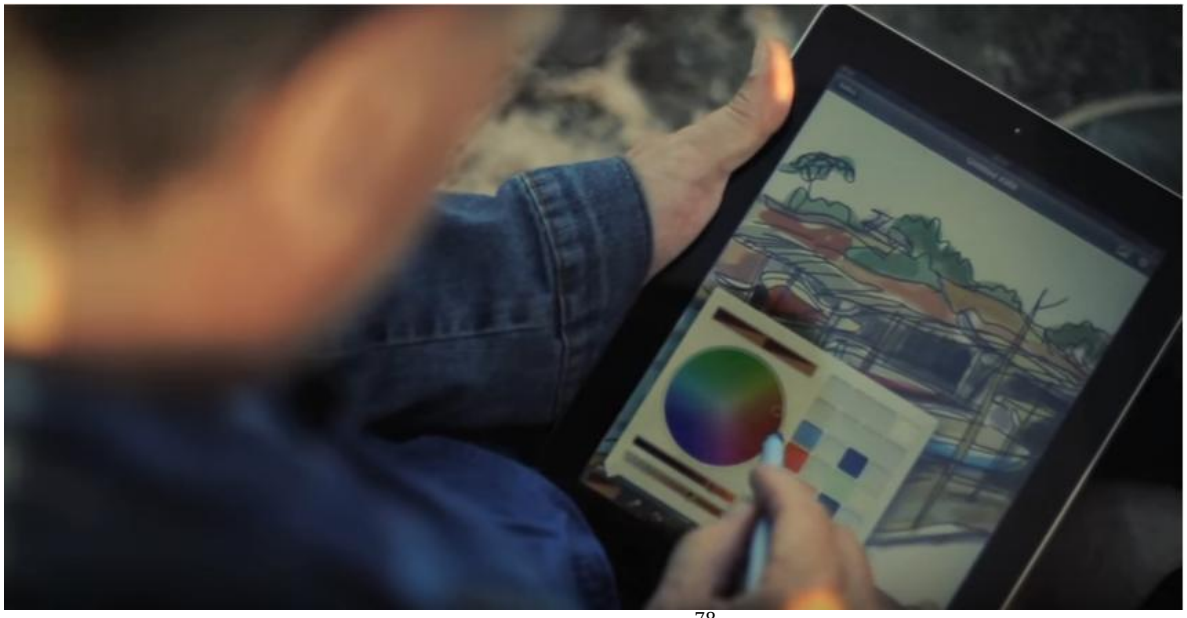
[76] Disponível em: <http://www.deliciousarts.com/noveltycakes?lightbox=dataItem-ixrts4ao>. Acesso em: 13 mar 2017.

Uma vez que a arte pode estar na capa de um caderno ou em um filme para ser assistido ao celular, as maneiras de lidar com objetos, experiências e julgamentos estéticos são multiplicadas e ramificadas. Por consequência, a arte ocupa mais tempo e espaço do que antes se imaginou, como também torna essas duas categorias clássicas, *desencaixadas ou descomprimidas*[77]. Aqui, outra convenção artística, a do *pastiche*, se torna fundamental para julgamentos ordinários, sobretudo nas culturas cada vez mais pautadas pelo consumo. Por consequência, ao serem presenciadas em ocasiões das mais corriqueiras, várias sobreposições de planos ontológicos (escolher uma franquia para almoçar em um *Shopping Center*, ou adquirir uma garrafa bem desenhada), chegam a apresentar outros objetos e experiências estéticas extensivas à necessidade de julgamentos estéticos mais complexos (FIGS 37-41):

FIGURAS 37 e 38 – *Napoleão Cruzando os Alpes*, por Jacques Louis David e Detalhe de anúncio do Bonaparte Express.

[77] Tal qual autores como Anthony Giddens (1991) e David Harvey (2008) consideraram em alguns de seus trabalhos.

FIGURAS 39 e 40 – Processo de inspiração entre Javier Mariscal e Niño Josele para a elaboração da linha de cavas *Mediterrania*, do grupo Codorniu.



Fonte: Youtube[78].

[78] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iWQ1fuKpx1g> . Acesso em 03 nov 2016.

FIGURA 41 – Garrafas da linha *Mediterrania*, do grupo Codorniu, assinadas por Javier Mariscal.

Fonte: Codorniu[79].

Diante dos pluralismos existentes nos mundos da arte, muitas vezes tais mundos são comuns aos mundos do consumo, e assim, fica clara a existência de relações entre situações de classe e outras formas de privação, como o dinheiro e toda a sua ilusão consumerista de que "pode comprar muita coisa" (hooks, 2003, p. 154). Mas a percepção de todos estes componentes é apenas um lado da moeda dos julgamentos estéticos, pois:

151 – *Existem outras práticas ligadas à paródia e à profanação que levam os indivíduos a julgamentos menos controláveis e redutíveis a gostos que não se reduzem a classes e frações de classes.*

Em tempo, essas práticas não podem ser devidamente explicadas sem a consideração da multiplicidade das informações que ultrapassam divisões classistas e que são absorvidas pelos atores sociais de modo não tão nítido, como apareceram nas pesquisas realizadas por Bourdieu. Ainda nesse ponto, é verdade que no cenário marcado por elementos comuns à globalização e ao pós-modernismo, as profanações mais interessantes, do ponto de vista político, são aquelas construídas sob o anonimato e que além de não dependerem da fama

[79] Disponível em: <http://www.mariscal.com/es/proyectos/135/Mediterrania>. Acesso em: 03 nov 2016.

sacralizada e concentrada sob a figura do artista, podem escapar com mais rapidez das capturas de instituições conservadoras dos mundos da arte.

FIGURA 42 – Detalhe da História em Quadrinhos *300*, de Frank Miller (1998);

FIGURA 43 – Adaptação do quadrinho para o filme *300*, dirigido por Zack Snyder (2006);

Fonte: Facebook.

FIGURA 44 – Profanação de cavalete com o candidato a Deputado Federal pelo Rio Grande do Sul, Sparta.

Fonte: Facebook.

Ao longo desta tese, se argumentou sobre a existência de julgamentos estéticos que não dependem do centro político para a difusão de um único arbitrário cultural. Diante disso, ainda foram assumidos outros percursos vinculados ao individualismo metodológico, sob o entendimento de que parte de seus modelos oferecem melhores chaves para se investigar de que maneira os contatos entre os atores (sendo eles objetos, animais, *habitat*, criações culturais) produzem maneiras diferentes de julgar. Em tempo, uma pergunta assim ainda questiona outro ponto: considerar o conceito de *intermediários culturais* (que tanto aparece nos escritos de Bourdieu, simbolizado na figura dos agentes responsáveis pelo direcionamento dos gostos e estabelecimento de convenções arbitrárias, para um julgamento estético) é algo satisfatório para uma discussão a respeito da arte mais focada para as condições individuais de cada julgamento?

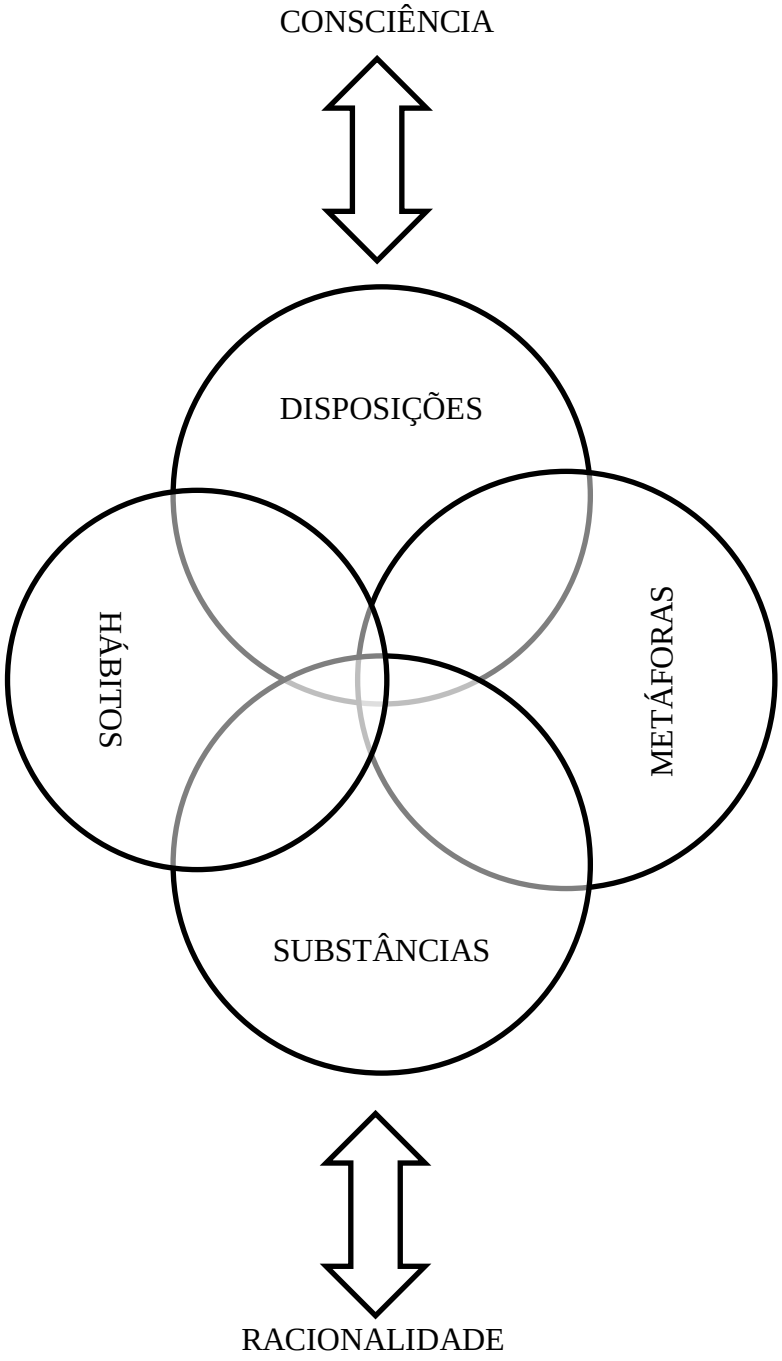
152 – *No mundo enviesado por redes sociais, mídias digitais, produtos eletrônicos, memes e virais, a formação de marcadores para muitos indivíduos tomarem disposições de julgamento semelhantes entre si, depende não só de intermediários culturais, como também de mediadores.*

Quando não é possível eliminar tendências globais e pós-modernas, os recursos tecnológicos se fazem presentes nos grupos mais plurais e até mesmo entre os mais específicos e sectários. Da mesma forma, o fato de se receber informações e conteúdos da estética, mais padronizados e desterritorializados, não exclui a necessidade de se produzir maneiras associativas que conseguem movimentar poderes e dissensos menos centralizados. Por outro lado, é fundamental notar que a existência de uma variabilidade está contida nas trajetórias e situações que remetem ao indivíduo. Mas isso não é o mesmo que se ver o mundo sob um olhar espontaneísta. Ocorre, na verdade, o seguinte paradoxo:

153 – *Às vezes, a capacidade de os indivíduos usarem de versatilidade para o julgamento em situações mais variáveis pode reforçar uma lógica da dominação. Em outras palavras, o indivíduo é capaz de dominar sem excluir o diferente quando ao apreender a pluralidade das formas estéticas que lhe abrem outros mundos da arte.*

No lugar de uma posição metodologicamente relacionista, a efetividade do individualismo metodológico em sua maneira mais plástica de ver que existem julgamentos estéticos vinculados à arte, pelos quais os indivíduos recorrem a diferentes *hábitos*, *disposições*, *substâncias* e *metáforas* das mais variadas, é indispensável.

FIGURA 45 – Elementos básicos para o julgamento estético



Fonte: Autoria própria.

Ao levar em conta estes aspectos, a teoria de Bourdieu sofre alguns abalos. Mas ao mesmo tempo, é válido considerar parte dos argumentos bourdieusianos como importantes na direção de torná-los mais sensíveis à variabilidade da conduta dos indivíduos, menos reducionistas e menos generalistas, diante de críticas e outras lições encontradas na filosofia

da mente, no individualismo metodológico e em trabalhos comuns à teoria da arte e seus caminhos mais filosóficos.

A) *Ao considerar que a noção de habitus fornece pontos importantes sobre a subjetividade das práticas individuais, tal noção também se engessa para uma explicação a respeito da mudança dos julgamentos feitos pelos indivíduos em determinado intervalo de tempo. Bem como outras possibilidades de alteração dos cursos de vida dos indivíduos são difíceis de serem explicados apenas à luz de Bourdieu, sobretudo quando os indivíduos têm de lidar com novos eventos em suas biografias.*

Em outras palavras, os hábitos (com letra "o") se prestam de maneira mais franca do que o *habitus* (com letra "u") para uma análise sobre o julgamento estético, à medida que os primeiros se abrem para ver o mundo social por meio de disposições *não tão duráveis e transponíveis*. Ao mesmo tempo, é inegável que esse modo de ver os hábitos corriqueiros como recursos para disposições variáveis respinga sobre diversas situações comuns ao julgamento estético.

O *habitus* faz parte de um movimento muito comum à episteme da sociologia, isto é, em sua procura por incessantes caminhos do *nomotético*, cuja proposta sociológica está em criar modelos analíticos interessados na sistematização e até mesmo na generalização de uma série de comportamentos sociais por meio de leis. Isso leva para segunda ordem outros dados mais *idiográficos* dos comportamentos pessoais e que pecam ao relegar a importância dos *pequenos hábitos* para a teoria social. Contra esse tipo de equívoco, a sociologia não deve ignorar o interesse em descrever os julgamentos estéticos através de explicações sistemáticas. A referida ciência precisa, ao mesmo tempo, considerar fatores como a variabilidade dos pequenos hábitos e suas parcelas não menos vitais para a vida em sociedade.

Existem diversos eventos, tais como as mudanças de moradia e de emprego; ou fato de filmes de diferentes gêneros serem assistidos pelas mesmas pessoas, ou canções de artistas com estilos distintos serem ouvidas em um curto intervalo de tempo, que devem ser reconhecidos como aspectos relevantes para o julgamento estético, uma vez que são marcados por pequenos hábitos e até mesmo se afastam de disposições duráveis e transponíveis, bem como de esquemas mecanicistas da prática. Exemplos como esses, ainda envolvem estados de consciência e razões pelas quais os atores se veem, orientam, matizam suas informações e, finalmente, julgam as experiências e os objetos dos mundos da arte.

B) *O fato de se optar pelos hábitos, no lugar do habitus, não exclui as dimensões de substância que a estética e arte podem engendrar para os seus julgamentos estéticos*.

Quando os hábitos passam a explicar os julgamentos estéticos no lugar do *habitus*, as substâncias não são extintas para uma explicação sociológica, mas são apenas deslocadas, o que culmina na seguinte condição: em vez de os indivíduos serem vistos como agentes que julgam obras de arte porque são marcados por um *habitus* (ou seja, uma dimensão da subjetividade capaz de levar as condições individuais para níveis substanciais) os indivíduos são atores sociais que julgam obras e experiências análogas à arte a partir dos seus hábitos que se estendem desde suas ações rotineiras e que podem lhes garantir seguranças ontológicas no mundo social, até os seus pequenos hábitos, que se modificam por meio de circunstâncias pontuais e análogas à explicação sociológica acerca do julgamento estético.

Com a existência de hábitos plurais, em vez do *habitus* mais rígido, é possível admitir que os indivíduos produzem substâncias assumidas como valores e constructos metafísicos nos seus julgamentos estéticos, perante diferentes situações e ações cotidianas.

C) *O que se entende aqui por metafísica diz respeito a não necessariamente negá-la, mas levar a sociologia à seguinte pergunta: existe apenas uma metafísica?*

O fato de os atores humanos continuarem a tratar a arte e os artistas através de substâncias como *dom*, *amor*, *beleza*, *horror*, *genialidade*, revela provas de que os julgamentos individuais trazem consigo várias metafísicas a respeito das coisas. Quando considerou o mundo como vontade e representação, Bourdieu convergiu com parte dos argumentos de Schopenhauer, cuja arte é tratada como fruto de uma representação objetiva no mundo. Mas é preciso lembrar que isso é apenas uma parcela da perspectiva schopenhaueriana, pois é sabido que sua própria filosofia não foi menos generosa quanto às questões da arte que ultrapassavam descrições e representações objetivas. Daí então, se há maneiras objetivas de representar os conceitos e as convenções da estética, por outro lado, o julgamento estético também está intimamente ligado à subjetividade e às substâncias da arte em lugares onde os indivíduos depositam suas crenças. Ao lidarem com substâncias para o julgamento, os indivíduos constroem diferentes metafísicas, tal como a própria constituição de uma ciência não deve ser hostil e relapsa diante dessas passagens para os seus modelos.

> Está claro que a adesão a novas ideias terá de ser produzida por *meios irracionais*, como propaganda, emoção, hipóteses *ad hoc* e recurso a preconceitos de todos os tipos. Precisamos desses "meios irracionais" a fim de sustentar o que não passa de uma fé cega até que tenhamos encontrado as ciências auxiliares, os fatos, os argumentos que transformem a fé em "conhecimento" sólido (FEYERABEND, 2011, p. 154).

No capítulo um, foi considerado o papel importante das metáforas na vida social, a ponto de a vida cotidiana ser tomada como exemplo repleto de experiências metafóricas. Diante disso, tanto um texto jurídico quanto um texto matemático, podem ser montados através de metáforas, embora seus usos se configurem diferentemente das metáforas artísticas.

D) *As metáforas preenchem a vida social e os próprios julgamentos estéticos. Se na arte é possível encontrar metáforas ainda mais específicas, por outro lado, nem todas as metáforas são pertinentes à arte, pois podem pertencer a outras situações não-artísticas.*

Tudo isso é ainda análogo ao argumento encontrado em Arthur Danto, de que a arte não é apenas um tipo de linguagem, embora a ontologia desta também seja coerente com a ontologia da linguagem. Para se compreender os mundos da arte, marcados por metáforas socialmente orientadas, é possível aceitar que os julgamentos estéticos demandam interpretações específicas nas trajetórias dos indivíduos, além de combinadas com certos hábitos, disposições e substâncias presentes na vida social.

Através das combinações entre hábitos, disposições, substâncias e metáforas, os indivíduos conseguem muitas vezes discernir situações envolvendo um "faz de conta" de um "real", assim como julgar mediante a especificidade de um momento propício à arte, ajustando seus estados da consciência e buscando razões para interpretar a experiência estética. Decerto, essas competências levam as pessoas a lidarem com regularidades na sociedade, mas, ao mesmo tempo, suas decisões e escolhas estéticas podem variar entre si, inclusive, em um curto intervalo de tempo. O fato de as pessoas saberem, por exemplo, que o trecho "ano passado eu morri / mas esse ano eu não morro", presente na canção de Belchior, e o trabalho *Je Meurs Trop*, de Robert Filliou (FIG. 46) correspondem a sentenças e representações metafóricas, é profundamente ligado ao fato de que aquelas pessoas conseguem atribuir à substância *morte* diferentes ajustes situacionais em suas vidas.

FIGURA 46 – *Je Meurs Trop*, por Robert Filiou (1977).

Fonte: VVORK[80]

Ou como disse David Mazzuchelli, quando decidiu criar uma versão alternativa para o personagem Batman, com Frank Miller: "colocar 'realidade' demais no mundo de fantasia do super-herói provavelmente não é uma boa ideia (...) quanto mais 'realistas' os super-heróis se tornam, menos críveis eles ficam" (MAZZUCHELLI apud MILLER, 2016, p. 112-113).

8.2 Alternativas para o julgamento estético: entre o razoável e o racional

Em seu livro *Razões Práticas*, Pierre Bourdieu afirmou que os agentes sociais podem ter condutas razoáveis sem serem racionais. Além da sociologia, a diferença entre os conceitos de racionalidade e razoabilidade remonta um longo debate que se apresenta em outros caminhos do conhecimento, como na filosofia e na economia. O problema surge ao falar a respeito de ambos os termos, quando Bourdieu pouco esclarece o que realmente entende por "razoável" e por "racional". Maior ainda é a dificuldade em se aventar as possibilidades desses conceitos na teoria sobre o julgamento estético, caso apenas se atenha aos escritos bourdieusianos.

Já foi visto em alguns capítulos desta tese, abordagens alternativas sobre a racionalidade, sobretudo aquelas voltadas para o individualismo metodológico. Agora, deve-se ressaltar a importância do debate entre o razoável e o racional, marcado por outros autores não menos esclarecedores. Para tanto, John Rawls (um nome inclusive respeitado pelo próprio Bourdieu, mas não tão absorvido pela sociologia bourdieusiana) pode ajudar para o debate

[80] Disponível em:< http://www.vvork.com/?p=25279>. Acesso em 01 nov 2016.

mais amplo entre o julgamento estético, o razoável e o racional, mesmo que alguém como Bourdieu apenas o tenha classificado como um intelectual mais interessado nas "coisas da lógica" em vez da "lógica das coisas" (BOURDIEU, 2001, p. 96), em uma opinião, aliás, tida como equivocada.

É verdade que existem muitos julgamentos convertidos em instrumentos de injustiça, da mesma forma que outros julgamentos encontram em um conjunto de certas experiências e convenções estéticas determinadas fontes de empreendimento moral, para atuarem como verdadeiros dispositivos de opressão. Inúmeras opiniões se desdobram cotidianamente em pedantismos e em uma agressividade jorrada nos diversos lugares, como por exemplo, nas próprias redes sociais, além de logradouros públicos, residências e ironicamente em espaços de escolarizações. Em todos esses pontos, é possível encontrar atitudes de arrogância de pessoas arvoradas que se arvoram com os seus repertórios estéticos e os tomando como o maior parâmetro para exclusão dos julgamentos de outrem.

Diante dessas situações, um programa alternativo pode ser capaz de alinhar os julgamentos estéticos e uma concepção de justiça. Uma vez que nesta tese as racionalidades foram consideradas válidas para a explicação social, agora é possível apostar na alternativa política dos julgamentos estéticos baseada na concepção de *razoável*. Defender a existência de condições razoáveis dos indivíduos não implica ver a sociedade povoada por "santos ou por egoístas", nem por "indivíduos soberanos" ou "massas uniformizadas". Em vez de tal, é preciso percorrer outras possibilidades explicativas que não defendem a ideia de sociedade justa por meio de anjos e demônios, com julgamentos favoráveis e desfavoráveis a respeito de uma obra de arte que podem ser legítimos, mas não necessariamente devem tolher várias liberdades artísticas de expressão e do direito ao reconhecimento.

Mais especificamente, a importância de um tópico entre o razoável e o racional, pode ser esclarecida através das seguintes observações:

> Saber que as pessoas são razoáveis no tocante aos outros significa saber que estão dispostas a orientar sua conduta por um princípio a partir do qual elas e outras podem raciocinar conjuntamente; e as pessoas razoáveis levam em conta as consequências de suas ações sobre a felicidade dos outros (RAWLS, 2000, p. 92).

Ainda o seguinte cuidado pode ser apresentado: a disposição de ser razoável não deriva do racional e nem se opõe necessariamente a ele. Da mesma maneira, nem tudo que é racional é compatível com aquilo que é razoável, pois existem decisões baseadas na racionalidade que podem ser egoístas, enquanto outras decisões razoáveis podem visar tipo

mais específico de moral. As incisões entre o razoável e o racional se tornam ainda mais delicadas, com o fato de seres humanos encontrarem boas razões para agirem, sem com isso terem em vista alguma espécie de autointeresse, como também existirem razões para suas escolhas específicas que resultam de certo tipo de hábito e não do cálculo racional mais profundo do que as operações implícitas e costumeiras que se fazem. Além do mais, adicione-se o seguinte argumento:

> Uma pessoa pode ser um pouco mais altruísta do que outra sem que nenhuma delas viole as normas da racionalidade. Nós também poderíamos achar uma pessoa mais razoável do que outra, invocando – talvez implicitamente – nossa ideia de ser "razoável" em um contexto social (como John Rawls fez), mas isso não tornaria a segunda pessoa necessariamente irracional (SEN, 2011, p. 216).

Em meio às considerações acima, "os agentes racionais não se limitam ao cálculo meios fins". pois suas ações não envolvem apenas interesses pessoais, visto que "nem todo interesse implica benefícios para a pessoa que o tem" (RAWLS, 2000, p. 94). Nesse ponto, se Bourdieu afirmou que "existe um interesse pelo desinteresse", alguns trabalhos de Rawls ajudam a pensar que:

154 – *Um julgamento estético interessado em apenas condenar o gosto dos outros pelo fato de eles serem diferentes, carece de boas razões, caso a diferença entre os gostos não ofendam os direito de os indivíduos assumirem suas estéticas como parte de suas experiências, de consumirem outros tipos de obra de arte ou de preferirem um artista específico.*

Talvez seja mais legítimo condenar a atitude do vizinho que escuta sua música muito alto (e assim compromete o direito de outras pessoas escutarem suas músicas sossegadamente) do que condenar aquele vizinho por ouvir um estilo diferente. Mesmo que as pessoas racionalmente condenem o gosto estético dos seus vizinhos, sob o ponto de vista racional, repreendê-los, simplesmente pelo fato de eles não apreciarem os mesmos tipos de arte é uma atitude desprovida de razoabilidade.

Para uma relação entre julgamento estético e justiça, o razoável não é derivado do racional, mas os dois são partes complementares da mesma cooperação. Uma racionalidade ensimesmada carecerá de justiça, ao passo que indivíduos puramente razoáveis seriam impotentes para a realização de escolhas baseadas por fins próprios e em suas possibilidades de serem diferentes.

155 – *A concepção de razoável amplia as condições de melhor convívio, pois leva os julgamentos individuais para a esfera pública. Dentro desta esfera, os indivíduos não precisam de uma dependência "altruísta"* (isto é, apenas voltada para o interesse dos outros, em vez dos seus), *mas necessitam da cooperação para a garantia de juízos, tanto baseados em razões pessoais, quanto em impessoais. Portanto, a cooperação não depende de privar os direitos de outras pessoas gostarem de trabalhos artísticos diferentes dos outros.*

Sob uma visão politicamente liberal, a retirada de certos direitos é necessária, quando esses direitos podem tolher os dos demais, por exemplo, o "direito" de cultivar figuras nazistas, de propagar a violência contra as mulheres, grupos LGBT, negros, índios, além de outras expressões que se valham de convenções comuns às dos mundos da arte para a propagação do preconceito de condição geográfica, etnia, dentre outros. Diante dessas questões, julgar se certos exemplos são razoáveis pode ser uma tarefa, inclusive, muito embaraçosa, a despeito das polêmicas em torno das charges de Kurt Westergaard sobre o Islã, em 2010, e tantas outras do Charlie Hebdo que causaram indignação de indivíduos e consequentes atentados terroristas. Em outro caso, também seria no mínimo embaraçoso se perguntar se o que a maior parte das emissoras de TV aberta do Brasil faz é razoável, quando se sabe que os grandes canais televisivos ultimamente têm destinado a maior parte de suas programações para gêneros como o funk e o sertanejo universitário, em detrimento de outros gêneros musicais, praticamente extintos em suas grades de programação.

Em contrapartida, a retirada de outros direitos pode ser um ato desvantajoso para a democracia e para uma democratização dos julgamentos estéticos, sobretudo quando certos direitos são conquistas que não esmagam a equidade de outrem. Por exemplo, o retrocesso quanto à livre expressão de artes que exprimam diferentes identidades de gênero, que promovam o direito à diferença de lugares e denominações religiosas, não-religiosas, ou que não considerem movimentos artísticos como parte de uma cultura porque lidam com referências mais desterritorializadas.

Finalmente, existem julgamentos estéticos que são moralmente criticáveis quando oprimem os direitos, conquistas e liberdades distintas, sob a justificativa daqueles que julgam gostarem de movimentos artísticos e mídias diferentes. Em resposta a esse tipo de prática, é possível afirmar que nem todo julgamento estético deve ser um modo de tolhimento. Em si, divergir em termos de opiniões e gostos, não é um ato recriminável, quando resulta em apenas uma maneira diferente de pensar e orientar a estética, em vez de oprimir o direito de outrem

em apreciar a arte e tratá-la por meio de outras formas e conteúdos estéticos, bem como, por meio de acessos dos indivíduos aos seus estados de consciência e de racionalidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **O fetichismo na música e a regressão da audição**. In Os pensadores. São Paulo: Abril, 1999. p.65-108.

AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

_____ **O que é um dispositivo?** In O que é o contemporâneo?: e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2012a.

_____ **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBUQUERQUE, R. N Reflexões acerca do processo de adaptação escolar e aprendizagem. **Construir Notícias**, 2016, ano 15, nº 89, p. 5-11.

ALEXANDER, J. C. **Fin de siècle social theory**: relativism, reduction, and the problem of reason. Londres: Verso, 1995.

APPADURAI, A. **Modernity at large**: cultural dimensions of globalization. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2010.

AQUINO, J. A. As teorias da ação social de Coleman e de Bourdieu. **Humanidades e Ciências Sociais,** 2000, v.2, n.2, p. 17-29, 2000.

AQUINO, T. **O ente e a essência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

ARCHER, M. *Habitus*, Reflexividade e Realismo. **Dados – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, 2011, v. 54, n. 1, pp. 157-206.

ARGAN, J. C. **A arte moderna na Europa**: de Hogarth a Picasso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. In Os pensadores. São Paulo: Abril, 1979.

ASIMAKI, A.; KOUSTOURAKIS, G. *Habitus*: an attempt at a thorough analysis of a controversial concept in Pierre Bourdieu's theory of practice. **Social Sciences**, 2014, v.3, n.4, pp.121-131.

AUSTIN, J. L. **Sentido e percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BACHELARD, G. **Filosofia do novo espírito científico**: a filosofia do não. Lisboa: Editorial Presença, 1972.

BALESTRERI, S. Verdade e Ética no Teatro Invisível. **Anais do Simpósio da International Brecht Society**, 2013, vol.1.

BALLOUSIER, A. V. Representantes das artes tentam explicar a rejeição de Romero Britto. **Folha Ilustrada**, 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/05/1623971-representantes-das-artes-tentam-explicar-a-rejeicao-de-romero-britto.shtml>. Acesso em: 11 ago 2015.

BARENBOIM, D.; SAID, E. W. **Paralelos e paradoxos**: reflexões sobre a música e a sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BATAILLE, G. **Teoria da religião**: esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BEARY, J. F.; CHINES, A. A. Osteogenesis imperfecta: Clinical features and diagnosis. **UpToDate**. Disponível em: <https://www.uptodate.com/contents/osteogenesis-imperfecta-clinical-features-and-diagnosis?source=machineLearning&search=osteogenese+imperfeita&selectedTitle=1%7E67&sectionRank=1&anchor=H18#H18>. Acesso em: 30 ago 2016.

BECKER, H. S. **Art Worlds**. Califórnia: University of California Press, 2008.

_____ **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____ Les lieux du jazz. **Sociologies et sociétés**, 2002a, v.34, n.2, pp.111-120.

_____ Studying the new media. **Qualitative Sociology,** 2002b, v.25, n.3, pp. 337-343.

BECKER, H. S.; FAULKNER, R. **Do you know?** The jazz repertoire in action. California: University of California Press, 2009.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____ **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Editora 34. 2002.

BENSAÏD, D. **Cambiar el mundo**. Madri: Diario Público, 2010.

BERGSON, H. **Oeuvres complètes**. Éditions la Bibliothèque Digitale.

BOAL, A. **Jogos para atores e não atores**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BOBBIO, N. **Democracia y secreto**. Cidade do México: Centzontle, 2013.

_____ **Liberalismo y democracia**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

BOLTANSKI, L. **Distant suffering**: morality, media and politics. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.

_____ **On critique**: a sociology of emancipation. Cambridge: Polity Press, 2011.

BOLTANSKI, L.; THÉVENOT, L. **On justification**: economies of worth. Nova Jérsei: Princeton University Press, 2006.

BOTTERO, W.; CROSSLEY, N. Worlds, fields and networks: Becker, Bourdieu and the structures of social relations. **Cultural Sociology**, 2011, v.5, n.1, p. 99-119.

BOUDON, R. **A sociologia como ciência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

_____ **Le relativisme**. Paris: MD impressions, 2008.

_____ **L'inégalité des chances**: la mobilité sociale dans les sociétés industrielles. Paris: Armand Colin, 1979.

_____ **Theories of social change**. Califórnia: University of California Press, 1986.

_____ **Tratado de sociologia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BOUDON, R.; BOURRICAUD, F. **Dicionário crítico de sociologia**. São Paulo: Ática, 2002.

BOURDIEU, P. **A distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: Zouk, 2013b.

_____ **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

_____ **A economia das trocas linguísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 2008b.

_____ **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

_____ **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2008a.

_____ **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004b.

_____ **Culte de l'unité et différences cultivées** In BOURDIEU, P.; BOLTANSKI, L.; CASTEL, R.; CHAMBOREDON, J-C (2010) Un art moyen*:* essai sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Minuit, 2010, p.29-138.

_____ **Epilogue**: on the possibility of a field of world sociology. In: BOURDIEU, P.; COLEMAN, J. S (orgs) Social theory for changing society. San Francisco: Westview Press, 1991, p. 373-387.

_____ **Esboço de auto-análise**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ **Esquisse d'une théorie de la pratique**: précédé de trois études d'etnologie kabyle. Paris : Éditions de Minuit, 2000.

_____ **Le sens pratique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

_____ **Les règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

_____ **Leçon sur la leçon**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.

_____ Marginalia: Algumas notas adicionais sobre o dom. **Mana**, 1996, n.2, v2, pp.7-20.

BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____ **Modos de dominação** In BOURDIEU, P. A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2008c.

_____ **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.

_____ **O senso prático**. Petrópolis: Vozes, 2009a.

_____ **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Unesp, 2004a.

_____ Passport to Duke. **Metaphilosophy**, 1997, v.28, n.4, pp. 449-455

_____ Pieté religieuse et dévotion artistique. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, 1994, v.105, pp. 71-74.

_____ **Questions de sociologie.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2013a.

_____ **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 2013c.

_____ **Sobre a televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009b.

_____ **Sobre o estado**: cursos no Collège de France (1989-92). São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____ **The field of cultural production**: essays on art and literature. Londres: Polity Press, 1993.

_____ Vous avez dit "populaire" ? In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, 1983, v. 46, pp. 98-105.

BOURDIEU, P.; BOURDIEU, M. C. Le paysan et la photographie. **Revue française de sociologie**, 1965, v.6, pp. 164-174.

BOURDIEU,P. ; CHARTIER, R. **O sociólogo e o historiador**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **L'amour de l'art**: les musées d'art européens et leur public. Paris: Éditions de minuit, 2007.

BOURDIEU, P.; DELSAUTT, Y. **O costureiro e sua grife** In BOURDIEU, P.A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2008.

BOURDIEU, P.; HAACKE, H. **Livre-Troca**: Diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BOURDIEU, P.; MOULOUD MAMMERI. Dialogue sur la poésie orale en Kabylie. **Actes de la recherche en sciences sociales**, 1978, v. 23, pp. 51-66.

BOURDIEU, P.; PASSERON, J-C. **A reprodução**: elementos para uma teoria do sistema do ensino. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BOURDIEU, P; SAINT-MARTIN, M. Anatomie du gout. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, 1976, v. 2, n. 5, pp. 2-81.

_____ **Gostos de classe e estilos de vida**. In BOURDIEU, P. Pierre Bourdieu: sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

BOYER, R. L'antropologie économique de Pierre Bourdieu. **Actes de la Recherche en Sciences Sociales**, 2003, v.150, n.1, pp.65-78.

BRAGA JÚNIOR, A. X. **Por uma sociologia da imagem desenhada**: reprodução, estereótipo e actância nos quadrinhos de super-heróis da Marvel Comics. Tese de Doutorado, pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2015.

BUBER, M **¿Qué es el hombre?** Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

BURAWOY, M. **Homo Ludens vs. Homo Habitus**: Burawoy Meets Bourdieu, 2011a. Disponível em: <http://burawoy.berkeley.edu/Bourdieu/9.Burawoy.pdf>. Acesso em: 28 set 2016.

_____ **Pedagogy of Opressed**: Freire Meets Bourdieu, 2011b. Disponível em: <http://burawoy.berkeley.edu/Bourdieu/6.Freire.pdf>. Acesso em: 28 set 2016.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CALHOUN, C. **Habitus, field, and capital: the question of historical specificity**. In POSTONE, M.; LIPUMA, E.; CALHOUN, C (Orgs) Bourdieu: critical perspectives. Cambridge: Polity Press, 1993.

_____ Pierre Bourdieu and Social Transformations: Lessons from Algeria. **Development and Change**, 2006, v. 37, n. 6, pp. 1403-1415.

CAROLL, N. **Filosofia da arte**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

CASSIRER, E (1994) **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____ **Filosofia delle forme simboliche, v. 1**: Il linguaggio. Florença: La Nuova Italia, 1965.

CASTELLANI, F. In: **Manet**: Coleção grandes mestres. São Paulo: Abril, 2011.

CASTELLS, M. **A galáxia da internet**: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

CHARTIER, R. Pierre Bourdieu e a história: Debate com José Sérgio Leite Lopes. **Topoi**, 2002, Rio de Janeiro, pp. 139-182.

CHATEAURAYNAUD, F. **L'épreuve du tangible**: experiences de l'enquête et surgissements de la preuve., 2004. Disponível em: < http://www.gspr-ehess.com/documents/FC-Epreuve-du-tangible-2004.pdf>. Acesso em: 17 mar 2015.

CICERO, A. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

COLEMAN, J. S. **Prologue**: constructed social organization. In: BOURDIEU, P.; COLEMAN, J S (orgs) Social theory of a changing society. San Francisco: Westview Press, 1991, p. 1-14.

COLEMAN, J. S; FARRARO, T. J. **Introduction**. In: COLEMAN, J.; FARRARO, T. J. (orgs) Rational choice theory: advocacy and critique. Londres: Sage, 1992, p. ix-xxii.

COLLINS, J. Language, Subjectivity, and Social Dynamics in the Writing of Pierre Bourdieu. **American Literary History**, 1998, v.10, n.4, pp. 725-732.

COLLINS, R. **Quatro tradições sociológicas**. Petrópolis: Vozes, 2009.

CORCUFF, P. Pierre Bourdieu (1930-2002) leído de otra manera: Crítica social post-marxista y el problema de la singularidad individual. **Cultura y Representaciones Sociales**, 2009, n.7, pp. 9-26.

D'AGOSTINO, I. Tra corpo e società: la nozione di habitus linguistico di Pierre Bourdieu e le sue dimensioni cognitive. **Rivista italiana di filosofia del linguaggio**, 2012, v.6, n.2, pp. 73-87.

DAHRENDORF, R. **Class and class conflict in industrial society**. Califórnia: Stanford University Press, 1959.

DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar-comum.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____ Andy Warhol. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____ **Bourdieu on Art**: Field and Individual In SHUSTERMAN, R (Org) Bourdieu: a critical reader. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 214-219.

_____ Deep interpretation. **The Journal of Philosophy**, 1981, v. 78, n. 11, pp. 691-706.

_____ The Artworld. **The Journal of Philosophy**, 1964, v. 61, n. 19, pp. 571-584.

_____ **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____ **O mundo da arte** In D'OREY, C (org) O que é arte?: a perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2007, p.79-99.

_____**Unnatural wonders**: essays from the gap between art and life. Nova Iorque: Farrar, 2005.

DAVIDSON, D. **Inquires into thruth and interpretation**. Nova Iorque: Oxford Universtity Pressm 1991.

DEBRAY, R. **Media manifestos**: on the technological transmission of cultural forms. Londres: Verso, 1996.

DEER, C. ***Doxa***. In GRENFELL, M (org) Pierre Bourdieu: key concepts. Durham: Acumen, 2010, p. 119-130

DEPRAZ, N. **Compreender Husserl**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

DE QUINCEY, T. **Os últimos dias de Immanuel Kant**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. **A sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

_____ Le lieu malgré tout. **Vingtième Siècle**. Revue d'histoire, 1995, n.46, pp.36-44.

_____ **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora. 34, 2010.

DOMINGUES, J. M. **Teorias sociológicas no século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

DREGNI, M. **Gipsy jazz**: in search of Django Reinhardt and the soul of the gipsy swing. Nova Iorque: Oxford University Press. 2008.

DUFRENNE, M. **Art et politique**. Paris: Union Générale d'Éditions. 1974.

DUNNING, E.; MENNELL, S. **Prefácio à edição inglesa** In ELIAS, N. Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Paulus, 2008.

EARLE, W. J. Rationality / Irrationality: Elster / Bourdieu. **The Philosophical Forum**, 2013, v. 44, n. 3, pp. 295-326.

EASTWOOD, J. Bourdieu, Flaubert, and the Sociology of Literature. **Sociological Theory**, 2007, v.25, n.2.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

ELIAS, N. **Mozart**: sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____ **O processo civilizador, volume2**: formação do estado e civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

_____ **Os alemães**: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____ Problems of involvement and detachment. **The British Journal of Sociology**, 1956, v.7, n. 3, pp. 226-252.

ELSTER, J. **Explaining social behavior**: more nuts and bolts for the social sciences. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

_____ Snobs. **London Review of Books**, 1981, v.3, n.20, pp. 10-12.

_____ **Ulisses liberto**: estudos sobre a racionalidade, pré-compromisso e restrições. São Paulo: Unesp, 2009.

_____ **Ulises y las sirenas**: estudios sobre la racionalidad e irracionalidad. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

ESPINOSA, B. **Breve tratado de Deus, do homem e de seu bem-estar**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

FEATHERSTONE, M. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 2007.

FEYERABEND, P. **Contra o método**. São Paulo: Unesp, 2011.

FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____ Postmodernism in Parallax. **The MIT Press**, 1993, v. 63, pp. 3-20.

_____ **Recodificação**: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FRASER, N. A justiça social na globalização: Redistribuição, reconhecimento e participação. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 2007, n. 63, pp. 7-20.

_____ **Social Justice in the Age of Identity Politics**: Redistribution, Recognition, and Participation. In: FRASER, N.; HONNETH, A. Redistribution or Recognition?: a political philosophical exchange. Nova Iorque: Verso, 2003 p.7-109.

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRÈRE, B. Incertitudes sur l'Habitus: Paradigme génétique et phénomenologie: vers un approfondissement de la notion d'habitus. **Archives Européenes de Sociologie**, 2005, v.46, n.3, pp. 469-494.

FRIEDLAND, R. **God, Love and Other Good Reasons for Practice**: Thinking Through Institutional Logics. Organizing Institutions: Creating, Enacting and Reacting to Institutional Logics. Conferência na ABC network, Banff Springs Hotel, 2012.

_____ **Institution, practice and ontology**: Toward a religious sociology. Departamento de Estudos Religiosos. Universidade da Califórnia, Santa Bárbara, 2009b. Disponível em: <http://www.religion.ucsb.edu/Faculty/Institutional.pdf>. Acesso em: 12 ago2016.

_____ The Endless Fields of Pierre Bourdieu. **Organization**, 2009a, v.16, n.6, pp. 887-917.

FULLER, S. ***Conatus***. In: GRENFELL, M (org) Pierre Bourdieu: key concepts. Durham: Acumen, 2010, p. 171-181.

GALILEA, C. **Violão ibérico**. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

GARCÍA CANCLINI, N. **Lectores, espectadores y internautas**. Barcelona: Gedisa, 2007.

GARFINKEL, H. O que é etnometodologia? **Teoria e Cultura**, vol. 4, n.1-2. Juiz de Fora, 2009 MG, pp-113-134.

GIDDENS, A. **A vida em uma sociedade pós-tradicional**. In: GIDDENS, A.; BECK, U.; LASH, S. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997, p. 73-133.

_____ **As consequências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.

_____ **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____ **Política, sociologia e teoria social**: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo. São Paulo: Unesp, 2001.

_____ **The constitution of society**: outline of the theory of structuration. Oxford: Polity Press, 1986.

_____ **The new rules of sociological method**: a positive critique of interpretative sociologies. Stanford: Stanford University Press, 1993.

GOODMAN, N. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

_____ **Quando há arte?** In D'OREY, C. O que é arte?: uma perspectiva analítica. Lisboa: Dinalivro, 2009 p. 119-133.

GREENBERG, C. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GRENFELL, M. Interest In GRENFELL, M (org) **Pierre Bourdieu**: key concepts. Durham: Acumen, 2010, p. 153-170.

GRENFELL, M.; HARDY, C. **Art rules**: Pierre Bourdieu and the visual arts. Oxford: Berg. 2007.

GRILLO, S. V. C. Confrontos e confluências entre a sociologia da linguagem de Bourdieu e teorias linguísticas. **Horizontes**, 2003, v.20, p.49-58.

GUENOUN, D. **A exibição das palavras**: uma ideia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HACKING, I. **The social construction of what?** Londres: Harvard University Press, 1999.

HALBWACHS, M. La mémoire collective. Paris: Presse Universitaires de France, 1968.

HALBWACHS, M. La mémoire collective chez les musiciens. **Les Classiques des Sciences Sociales**, Chicoutimi, 2001. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Halbwachs_maurice/memoire_coll_musiciens/memoire_coll_musiciens.html>. Acesso em: 08 julho 2010.

HAMLIN, C. **Beyond relativism**: Raymond Boudon, cognitive rationality and critical realism. Londres: Routledge, 2002.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HEIDEGGER, M. **Arte y poesía**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

HEINICH, N. **A sociologia da arte**. Bauru: Edusc, 2008.

HENNION, A. **La passion musicale**: une sociologie de la médiation. Paris: Metailié, 1993.

_____ Pour un pragmatique du goût. **Papiers de Recherche du CSI** – Centre de Sociologie de L'innovation. Ecole des Mines, Paris, 2005, pp. 1-14.

_____ Reflexividades: a atividade do amador. **Estudos de Sociologia**, Recife, 2010 pp. 33-58.

HOARAU, J. Jon Elster et les conventions artistiques. **Espaces Temps**, 1994, v-55-56, pp.30-35.

HOBSBAWM, E. J. **Era dos Extremos**: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____ **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

HOOKS, B. **Where we stand**: class matters. Nova Iorque: Routledge, 2003.

HUIZINGA, J. **O outono na idade média**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HUTCHENS, B. C. **Compreender Lévinas**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009.

JAMESON, F. **The cultural turn**: selected writings on the postmodern (1983-1998). Nova Iorque: Verso, 2009.

JANKÉLÉVITCH, V. **Qual o valor do pensamento bergsoniano?** In: Primeiras e últimas páginas. Campinas: Papirus, 1995.

JAY, M. **Campos de fuerza**: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós, 2003.

KAPLAN, C. **Desigualdad, fracaso, exclusión**: ¿cuestión de genes o de oportunidades?. In LLOMOVATTE, S; KAPLAN, C (orgs) Desigualdad educativa: la naturaleza como pretexto. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2005, p. 75-90.

KAUFMANN, J-C. **Ego**: para uma sociologia do indivíduo. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

KING, A. Thinking Bourdieu against Bourdieu: a 'pratical' critique of the habitus. **Sociological Theory**, 2000, v.18, n.3, pp. 417-433.

LABOV, W. **Padrões sociolinguísticos**. São Paulo: Parábola, 2008.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. **Hegemonía y estrategia socialista**: hacia una radicalización de la democracia. Madri: Siglo XXI, 1987.

LAHIRE, B. **Homem plural**: os determinantes da ação. Petrópolis: Vozes, 2002a.

_____ Indivíduo e Mistura de Gêneros: Dissonâncias Culturais e Distinção de Si. **Dados** – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2007, v.50, n.4, pp. 795-825.

_____ From the habitus to an individual heritage of dispositions. Towards a sociology at the level of the individual. **Poetics**, 2003 v.31, pp. 329-355.

_____ Reprodução ou prolongamentos críticos? **Educação & Sociedade**, 2002b n.78, pp. 37-55.

LAKATOS, I. **The methodology of scientific research programs**: Philosophical papers, v. I. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1989.

LASH, S. **A reflexividade e seus duplos**: estrutura, estética, comunidade. In: GIDDENS,A.; BECK, U.; LASH, S. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Unesp, 1997, p. 135-206.

LATOUR, B. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA, 2012.

LATOUR, B.; WOOLGAR, S. **Laboratory life**: the construction of scientific facts. Princeton: University of Princeton Press, 1986.

LÖWITH, K. **Max Weber and Karl Marx**. Nova Iorque: Routledge, 2003.

LÖWY, M. **A jaula de aço**: Max Weber e o marxismo weberiano. São Paulo: Boitempo, 2014.

LONGHI, R. **Caravaggio**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MANSON, N. C. **Consciousness**. In: SMITH, B (org). John Searle. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003, p. 128-153.

MCCRACKEN, G. **Cultura e consumo**: novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MCGUINESS, P. Who's afraid of Marcel Proust? **The Telegraph**, 2013. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10456997/Whos-afraid-of-Marcel-Proust.html>. Acesso em: 28 mai 2016.

MAIAKÓVSKI, V. **Maiakóvski**: poemas. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MARCHETTI, R. Mapping Alternative Models of Global Politics, **International Studies Review**, 2009, 11: 133-156.

MARCOULATOS, I. John Searle and Pierre Bourdieu: Divergent Perspectives on Intentionality and Social Ontology. **Human Studies**, 2003, v.26, n.1, pp. 67-96.

_____ Merleau-Ponty and Bourdieu on Embodied Significance. **Journal for the Theory of Social Behaviour**, 2001, v.31, n.1, pp. 1-27.

MARGOLIS, J. **Pierre Bourdieu**: habitus and logic of practice In SHUSTERMAN, R (Org) Bourdieu: a critical reader. Oxford: Blackwell, 1999, pp. 64-83.

MARTUCCELLI, D. **Lecciones de Sociología del Individuo**. Disponível em: http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/Martuccelli-Lecciones_de_sociologia_del_individuo2.pdf >. Acesso em: 17 mar 2015.

MARX, K. **O 18 brumário de Luís Bonaparte.** In O 18 Brumário e cartas a Kugelmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 11-159.

MAYER, N. **Des résultats de recherche qu'on ne tient pas à connaître**. In: BOUDON, R. L'inégalité des chances: la mobilité sociale dans les sociétés industrielles. Paris: Armand Colin, 1979, p. 368-372.

MAYER, K. B.; BUCKLEY, W. **Class and Society**. Nova Iorque: Random House, 1970.

MERLEAU-PONTY. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Folioplus philosophie, 2006.

_____ Phénomenologie de la perception. Paris: Gallimard, 1945.

MICELI, S. **A noite da madrinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MILLER, F. **Batman**: ano um. São Paulo: Panini Comics, 2016.

MILLS, C. W. **O homem no centro**: o designer. In: _____. Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios. Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 65-80.

MONTEIRO, P. F. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta Editora, 1996.

NAGEL, T. **A última palavra**. São Paulo: Unesp, 2001.

NICOLAU NETTO, M. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume, 2009.

NIETZSCHE, F. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. In Obras incompletas. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NOBLE, G.; WATKINS, M. So, how did Bourdieu learn to play tennis? Habitus, consciousness and habituation. **Cultural Studies**, 2003, v.17, n.3, pp. 520-538.

NORDMANN, C. **Bourdieu / Rancière**: la politique entre sociologie et philosophie. Paris: Éditions Amterdam, 2006.

OLIVEIRA, F. M. **Wittgenstein e Bourdieu**: diálogos para uma sociologia da prática. Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2007.

OLSON, M. **A lógica da ação coletiva**: os benefícios públicos e uma teoria dos grupos sociais. São Paulo: Edusp, 2015.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez, 2008.

ORTIZ, R. **Mundialização**: saberes e crenças. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PASCAL, B. **Pensamientos**, vol. 1. Ediciones Aleph, 2001.

PETERS, G. *Habitus,* Reflexividade e Neo-Objetivismo na Teoria da Prática de Pierre Bourdieu. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2013, v. 28, n. 83, pp. 47-71.

_____ O social entre o céu e o inferno: A antropologia filosófica de Pierre Bourdieu. **Tempo Social**, 2012, v. 24, n.1, pp. 229-261.

PONDÉ, L. F. **Os dez mandamentos (+ um)**: aforismos teológicos de um homem sem fé. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

POSTONE, M.; LIPUMA, E.; CALHOUN, C. **Introduction**: Bourdieu and social theory In - POSTONE, M.; LIPUMA, E.; CALHOUN, C (Orgs) Bourdieu: critical perspectives. Cambridge: Polity Press, 1993.

POUPART, J. **A entrevista do tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas.** In POUPART, J. et alli., A pesquisa qualitativa. Enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis, Vozes, 2008, pp.215-253.

PRZEWORSKI, A. A social-democracia como fenômeno histórico. **Revista Lua Nova**, São Paulo, 1988, v. 4, n. 3, pp. 41-81.

RADFORD, B. Holy Superhero! Comic Books Increasingly making reference to faith. **Colorado Springs Gazette**, 2006.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____ **Le spectateur émancipé**. Paris: La Fabrique, 2008.

_____ **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

RATTON, J. L. **Ulisses liberto ou Prometeu acorrentado?** Virtudes e limites da explicação da ação na obra de Jon Elster. Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

RATTON, J. L.; MORAIS, J. V. Para ler Jon Elster: limites e possibilidades da explicação por mecanismos das ciências sociais. **DADOS** – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2002, vol. 46, n. 2, pp. 385-410.

RAWLS, J. **Justiça como equidade**: uma reformulação. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____ O liberalismo político. São Paulo: Ática, 2000.

REED, B. Marvel Deluxe: **Capitão Marvel**: invasão secreta. Barueri, SP: Panini Books, 2016.

RODRIGUES, N. **O berro impresso das manchetes**. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

RORTY, R. **Consequences of pragmatism**: essays: 1972 – 1980. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1994.

_____ **Contingency, irony, and solidarity**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.

SALOMÃO, W. **Tarifa de embarque**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANDRONI, C. **O feitiço decente**: transformações do afro-brasileirismo na música popular. Versão brasileira da tese de doutorado defendida em janeiro de 1997 na França, sob o título: Transformations de la samba à Rio de Janeiro, 1917 – 1933. Tours.

SANTOS, F. L. S. As Neo-Vanguardas e A Cidade. **II Encontro de História da Arte**, IFCH / Unicamp, 2006, pp. 462-469.

SAPIRO, G. Forms of politicization in the French literary field In SWARTZ, D.; ZOLBERG, V (Orgs). **After Bourdieu**: influence, critique, elaboration. Nova Iorque: Kluwer Academic Publisher, 2004, pp. 145-165.

SCHUTZ, A. **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

SEARLE, J. R. **Consciência e linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____ **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____ **La construccíon de la realidad social**. Barcelona: Paidós, 1997.

_____ **Liberdade e neurobiologia**. São Paulo: Unesp, 2007.

_____ **O que é a linguagem**: algumas observações preliminares. In:
TSOHATZIDIS, S. L (org) A filosofia da linguagem de John Searle: força, significação e mente. São Paulo: Unesp, 2012.

SEARLE, J. **Rationality in action.** Massachusetts: The MIT Press, 2001.

SEN, A. **A ideia de justiça**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHOOF, D. **Pat Martino discusses relearning to play guitar after a near-fatal brain aneurysm left him with amnesia,** 2015. Disponível em: <http://www.lehighvalleylive.com/music/index.ssf/2014/05/pat_martino_discusses_relearni.html>. Acesso em: 30 ago 2016.

SETTON, M. G. J.; SPOSITO, M. P. Como os indivíduos se tornam indivíduos? Entrevista com Danilo Martuccelli. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.39, n.1, pp.247-267.

SHUSTERMAN, R. Bourdieu and Anglo-american philosophy. In SHUSTERMAN, R(org) **Bourdieu**: a critical reader. Oxford: Blackwell, 1999, p. 14-28

SICILIANO, G. Musique et postmodernité: pratiques / théorisations / interférences. **Revista** Transcultural **de Música**, 1997, v.3.

SIMMEL, G. **Conflict and the web of group-affiliations**. Nova Iorque: The Free Press, 1964.

_____ **Como as formas sociais se mantêm**. MORAES FILHO, E. Georg Simmel: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983, p. 45.58.

_____ **The philosophy of money**. Londres: Routledge, 2011.

SINGER, A. **Os sentidos do lulismo**: reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOARES, P. M. F. Arte e Política no Brasil – Os Anos 1960: questões de arte e participação social. **Estudos de Sociologia**, 2001. Recife, v.2, p.1-12.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx**: roupas, memórias, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

STINCHCOMBE, A. L. **Stratification and organization**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

SWARTZ, D. **Culture & power**: the sociology of Pierre Bourdieu. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

_____ The Sociology of Habit: the perspective of Pierre Bourdieu. **The Occupational Therapy Journal of Research**, 2002, v.22, pp.61s-69s.

SWEDBERG, R. Bourdieu's contribution to Economic Sociology. In: HEDSTRÖM, P.; WITTROCK, B (orgs) **Frontiers of Sociology**: Annals of the International Institute of Sociology, 2009, v. 11. Leiden: Brill, p. 231-244.

SWEDBERG, R. **Interest**. Glasgow: Open University Press, 2005.

TAGG, P. **Para que serve um musema**? Antidepressivos e a gestão musical da angústia. Conferência no V Congresso da IASPM-LA. Rio de Janeiro, 2004, pp. 1-16.

_____ Towards a definition of 'music'. In A short prehistory of popular music. Universidade de Liverpool, 2002.

TATIT, L. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007.

TRÉANTON, J. R. **Boudon vs. Bourdieu?** In: BOUDON, R. **Les inégalité des chances**: la mobilité sociale dans les sociétés industrielles. Paris: Armand Colin, 1979, p. 359-361.

TROTTA, F. MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. Revista Nacional da Associação dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – **ecompós**, 2008. Brasília, v.11, n,.2.

VANDENBERGHE, F. **Teoria social realista**: um diálogo franco-britânico. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

VÁSQUEZ, A. G. **Arte y política**: la estética de Jacques Rancière. Bogotá: Pontifícia Universidad Javeriana, 2009.

VELOSO, C. **Antropofagia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

VERDÉS-LEROUX, J. **Deconstructing Pierre Bourdieu**: against sociological terrorism from the left. Nova Iorque: Algora, 2001.

VIANA, R Tudo virou MPB que não quer dizer nada, afirma Ruy Castro na Casa Folha. **Folha Ilustrada,** 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787932-tudo-virou-mpb-que-nao-quer-dizer-nada-afirma-ruy-castro-na-casa-folha.shtml>. Acesso em: 03 jun 2016.

Von MISES, L. **A mentalidade anticapitalista**. São Paulo: Instituto Von Mises, 2010.

WACQUANT, L. Blues, boxe et sociologie. **Le Nouvel Observateur**, n.1943, 2002.

_____ Following Bourdieu into the field. **Ethnography**, 2004, v.5, pp.387-404.

_____ Mapear o campo artístico. **Sociologia, Problemas e Práticas**, 2005, n.48, pp.117-123.

_____ Notas para Esclarecer a Noção de Habitus. **Revista Brasileira de Sociologia das Emoções**, 2007, v.6, n.16, pp.5-11.

_____O legado sociológico de Pierre Bourdieu: duas dimensões e uma nota pessoal. **Revista de Sociologia Política**, 2002b, Curitiba, v.19, pp.95-110.

_____ Pierre Bourdieu In STONES, R (Org). **Key sociological thinkers**. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008, pp. 261-277.

WACQUANT, L. Reading Bourdieu's "capital". **International Journal of Contemporary Sociology**, 1996, v.33, n.2, pp. 151-170.

_____ **Toward a Social Praxeology**: The Structure and Logic of Bourdieu's Sociology In BOURDIEU, P.; WACQUANT, L. An invitation to reflexive sociology. Cambridge: Polity Press, 1992, pp. 1-60.

WEBB, J.; SCHIRATO, T.; DANAHER, G. **Understanding Bourdieu**. Nova Gales do Sul: Allen & Uwin, 2002.

WEBER, M. **A "objetividade do conhecimento" nas ciências sociais**. São Paulo: Ática, 2006.

_____ **Sociologia das religiões**. São Paulo: Ícone, 2015.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Petrópolis: Vozes, 2009.

WOLFF, J. **The ideology of autonomous art**. In: LEPPERT, R.; MCCLARY, S. Music and society: the politics of composition, performance and reception. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2001, p. 1-12.

YACINE, T. Pierre Bourdieu in Algeria at War: Notes on the birth of an engaged ethnosociology. **Ethnograpy**, 2004, v.5, n.4, pp.487-509.

ZOLBERG, V. **Constructing a sociology of arts**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.